

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Katedra: Katedra románských jazyků

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání
Španělský jazyk se zaměřením na vzdělávání

LA PRODUCCIÓN TEMPRANA DE LUIS GARCÍA
BERLANGA Y MILOŠ FORMAN

RANÁ TVORBA LUISE GARCÍI BERLANGY A MILOŠE
FORMANA

EARLY PRODUCTION OF LUIS GARCÍA BERLANGA AND
MILOŠ FORMAN

Bakalářská práce: 12-FP-KRO-018

Autor:

Veronika Pěkníková

Podpis:

.....

Vedoucí práce: Mgr. Jana Demlová

Konzultant:

Počet

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
54				41	

V Liberci dne: 20. 04. 2012

Čestné prohlášení

Název práce: Raná tvorba Luise Garcíi Berlangy a Miloše Formana
Jméno a příjmení autora: Veronika Pěkníková
Osobní číslo: P08000300

Byl/a jsem seznámen/a s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména § 60 – školní dílo.

Prohlašuji, že má bakalářská práce je ve smyslu autorského zákona výhradně mým autorským dílem.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím bakalářské práce a konzultantem.

Prohlašuji, že jsem do informačního systému STAG vložil/a elektronickou verzi mé bakalářské práce, která je identická s tištěnou verzí předkládanou k obhajobě a uvedl/a jsem všechny systémem požadované informace pravdivě.

V Liberci dne: 20. 04. 2012

Veronika Pěkníková

Zadání 1. strana

Zadání 2. strana

Velice děkuji vedoucí bakalářské práce Mgr. Janě Demlové za cenné rady a čas, který mi věnovala.

Anotace

Cílem této bakalářské práce je seznámit se s tvorbou dvou významných režisérů – Miloše Formana a Luise Garcíi Berlangy v 50. a 60. letech 20. století. Na základě analýzy čtyř vybraných filmů se sledují politické, společenské a kulturní prvky frankismu ve Španělsku a komunismu v Československu. Práce je rozdělená do několika kapitol, které se zabývají jak historií daných zemí a jejich kinematografií, tak samotnou tvorbou autorů, kde se poukazuje na jejich inspiraci v italském neorealismu. Analýza jednotlivých filmů je posléze porovnávána a ukazuje podobnosti i odlišnosti ve tvorbě dané soudobou situací.

Klíčová slova

frankismus, komunismus, kinematografie, italský neorealismus, Nová vlna

Anotación

El objetivo del trabajo es enterarse de la producción de dos directores importantes – Miloš Forman y Luis García Berlanga, de los años 50 y 60 del siglo 20. En base de la análisis de sus cuatro películas se observan rasgos políticos, sociales y culturales del franquismo en España y del comunismo en Checoslovaquia. El trabajo está dividido en varios capítulos, que se ocupan tanto por la historia de los países dichos y sus cinematografías, como por la producción de los autores, donde se presenta su inspiración en el neorrealismo italiano. Luego, los analisis de las películas se comparan y se muestran las semejanzas y las diferencias en la creación, influidas por la situación contemporánea.

Palabras claves: franquismo, comunismo, cinematografía, neorrealismo italiano, Nueva Ola

Annotation

The aim of this work is to get acquainted with a creation of two important directors, Miloš Forman and Luis García Berlanga, in the 50s and 60s of the 20th century. On the basis of four films there are observed political, social and culture elements of Franco's rule in Spain and of the communism in Czechoslovakia. The work is divided into few

chapters, some of them deal with the history of above mentioned countries and their cinematography, and the other deal with the production of the authors, where it follows their inspiration in the Italian neorealism. Finally, the analyses of particular films are compared and show the similarities, as well as the differences in the creation, that are set by a contemporary situation.

Key words: Francos' rule, communism, cinematography, Italian neorealism, New Wave

ÍNDICE

Introducción.....	9
1 Historia de España	11
1.1 Postguerra	11
1.2 Años 50	12
1.3 Años 60	12
2 Historia de Checoslovaquia	14
2.1 Postguerra	14
2.2 Años 50	15
2.3 Años 60	16
3 Cinematografía española	17
3.1 Años 50	17
3.1.1 Géneros	17
3.1.2 El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas	18
3.1.3 Productoras	18
3.2 Años 60	19
3.2.1 Censura	19
3.2.2 Géneros	20
3.2.3 Productoras	20
4 Cinematografía checoslovaca	21
4.1 Años 50	21
4.1.1 Géneros	21
4.2 Años 60	22
4.2.1 Nueva Ola	22
4.2.2 Géneros	24
4.3 Productoras	24
5 Análisis de las películas.....	25
5.1 Luis García Berlanga	25
5.1.1 Bienvenido, mister Marshall	26
5.1.2 El Verdugo	29
5.2 Miloš Forman.....	32
5.2.1 Pedro negro	33
5.2.2 Fuego, mi niña	36
6 Comparación de las películas	39
6.1 Neorrealismo italiano.....	39
6.1.1 Ambiente.....	39
6.1.2 Actores no profesionales.....	42
6.2 Personajes	43
6.2.1 Protagonista colectivo.....	43
6.2.2 Protagonista individual	44
6.2.3 Mujer.....	45
6.3 Conflictos generacionales	46
6.4 Muerte.....	47
6.5 Rasgos de los regimenes	47
Bibliografía	51

Introducción

El trabajo final está dedicado al tema de la cinematografía española y checoslovaca de los años cincuenta y sesenta. Se determinará en base de análisis de cuatro películas de Luis García Berlanga y Miloš Forman. Los dos autores han sido elegidos porque ambos crearon en la misma época y porque sus condiciones de rodaje demuestran rasgos semejantes motivados por los regímenes de los cuales provienen. Además, también presentaremos al personaje de Luis García Berlanga, quién, con respeto a su generación, casi no es conocido en la República Checa, pero en España ocupa un papel fundamental en lo que se refiere al cine.

El método del trabajo será el análisis de las cuatro películas mencionadas. Las colocaremos en su eterno histórico y sociológico. Después compararemos las películas, destacando el significado del neorrealismo italiano, que ambos directores comparten y que se reconoce por el ambiente cotidiano y el uso de actores no profesionales. Además, la comparación se ocupará del tema de los protagonistas individuales y colectivos, de los conflictos generacionales o de los rasgos de los regímenes.

El trabajo estará dividido en dos partes. La primera parte del trabajo será más teórica y se dedicará a la historia de los países y al desarrollo de sus cinematografías. Situaremos las películas en el contexto adecuado. Es importante realizar circunstancias de la creación de ambos autores. En España nos concentraremos al gobierno de Franco, mientras que en Checoslovaquia destacaremos el predominio comunista. Se mencionará tanto la situación política, como social y económica. La descripción de las décadas postguerreras, de los años cincuenta y sesenta, nos introducirá en este tema.

Después, se presentará la historia de las cinematografías. En la parte española nos dedicaremos a los géneros más destacados y a las productoras contemporáneas. El énfasis se pondrá en el origen del *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, que resultó en las *Conversaciones Cinematográficas en Salamanca* en 1955, y en la función de la censura. En cuanto a la cinematografía checoslovaca, también mencionaremos los géneros típicos de la era, así como la fundación de la *FAMU* y de varias asociaciones. No obstante, sobre todo nos dirigiremos al estilo que dominaba los años sesenta y que se llamaba la *Nueva Ola*.

La segunda parte del trabajo estará centrada en la análisis de las películas. Primero analizaremos las películas de Luis García Berlanga que se llaman *Bienvenido Mister*

Marshall y *El verdugo*. En ellas se destacarán el subdesarrollo de España de los años cincuenta y su posterior expansión, llamada “milagro español”, la gente campesina, la misoginia del autor, las relaciones entre hombres y mujeres, y otros rasgos contemporáneos.

En segundo lugar describiremos las películas de Miloš Forman. A base de *Pedro negro* y *Fuego, mi niña* indicaremos rasgos de los conflictos generacionales, el machismo, la apatía de los jóvenes y la gente campesina.

Finalmente, se compararán las cuatro películas. La comparación tendrá el origen en las películas vistas y será apoyada por la lectura especializada. El objeto del trabajo es mostrar las diferencias y semejanzas de ambos directores, del desarrollo cinematográfico y concluir como los rasgos de los regimenes se han reflejado en su creación.

1 Historia de España

1.1 Postguerra

Después de la segunda guerra mundial España se encontraba aislada. Aunque todos los países europeos empezaron a cooperar en los campos económicos, España no contribuyó, y por eso tampoco recibió ninguna ayuda.

Un año antes del fin de la Guerra Civil, el 9 de marzo de 1938, se redactó el Fuero del Trabajo, que tenía como objetivo precisar los derechos y deberes de los trabajadores (Ubieto Arteta 1999, p. 1179). Decía que todos los españoles tenían derecho a trabajo y descanso. Prohibía trabajo nocturno de los niños y mujeres. Daba los información sobre la retribución del trabajo o del subsidio. En lo que se refiere a la vida campesina, proponía la forma de mejorar la vida rural, así como que tipo de la dotación establecer. Finalmente destacaba la posición de la Organización Sindical y describía su importancia.

En octubre de 1939 Francisco Franco fue nombrado el Jefe de Estado, Jefe de Gobierno y Generalísimo. Su cargo e inclinación al nazismo y fascismo durante la segunda guerra mundial causaron la gran emigración de mucha gente. Fue un exilio para los médicos, científicos y también escritores (Krč 2008, p. 49). Los años cuarenta fueron los años del aislamiento y de la búsqueda. Franco comprendió que la situación económica era verdaderamente mala y que era necesario incorporar España a las instituciones internacionales.

El 10 de marzo de 1945, Roosevelt informó a su embajador en Madrid: *"No hay lugar en Naciones Unidas para un gobierno fundado en los principios fascistas."* (Moradiellos 2000, p. 95). Además Inglaterra y Francia no querían apoyar al régimen de Franco y por eso no hubo ninguna ayuda extranjera. Estos países no permitieron a España a entrar en la OTAN o recibir algún dinero del Plan Marshall, que mantenía económicamente a muchos países europeos después de la guerra. En 1946 el Consejo de Seguridad de la ONU discutió la caída de Franco. Pero durante el año 1947 surgieron problemas en Grecia y Turquía, que luchaban contra el comunismo y la influencia de la Union Soviética, y por eso España dejó de ser en el centro de la atención (Moradiellos 2000, pp. 98-99).

1.2 Años 50

Sin embargo, en 1953 España recibió gran apoyo económico de los Estados Unidos. Pero no era parte de Plan Marshall, sino un tipo de acuerdo entre estos dos países. A cambio España permitía a los EE.UU. construir bases militares en su territorio (Ubieto Arteta 1999, p. 1195).

Claro que España también tuvo que abandonar sus tendencias fascistas, lo que resultó en una gran inclinación al catolicismo. En 1953 el catolicismo llega a ser la ideología oficial del Estado. La iglesia tiene mayor poder, puede influir las cosas del Estado, tiene poder de controlar la censura. Su poder se extiende por la prensa y la radio. En 1953, según Moradiellos, 34 de cada 109 diarios eran católicos. En 1960, el 99,3% de la población se declaraban católicos (Foessa en Moradiellos 2000, p. 120).

En los años cincuenta España entra en la OTAN (Organización del Tratado Atlántico Norte), Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), ONU (Organización de las Naciones Unidas). Eso aparte de todos los auxilios significa que España envía embajadores a otros países y las relaciones se profundizan poco a poco.

La sociedad de los cincuenta llega a cierto tipo de contento. Al principio de la década España es uno de los países más pobres y subdesarrollados de Europa. También el nivel de vida es muy bajo. Según Enrique Moradiellos sólo el 51,8% de la población tiene retrete, el 33,7% agua corriente y el 99,7% de los hogares no tiene calefacción (Foessa y Vargas en Moradiellos 2000, p. 114). Casi no hay ninguna carne para el consumo.

Durante los años siguientes la población crece. Ya no se concentra tanto en la agricultura, sino en la industria y servicios. A eso le acompaña la migración interna del campo a las ciudades grandes, como son por ejemplo Madrid, Barcelona o Valencia. Se aumenta el uso del agua corriente y del retrete. Originan tres clases sociales: baja, media y alta, cuando la media tiene la representación mayor (Moradiellos 2000, p. 114).

Desde el 1956 funcionaba la Televisión Española pero con una audiencia baja, pues la mayoría de la gente no tenía televisión.

1.3 Años 60

Es importante señalar el Plan de Estabilización del año 1959, que llevó a España a la liberalización económica durante los años sesenta, que es la época del “milagro español”, de la prosperidad del país (Ubieto Arteta 1999, pp. 1195-1196).

Desde los años sesenta aumenta la exportación del país, gracias a la agricultura. España exporta vino, trigo o maíz. La industria se hace más importante y también los servicios se desarrollan. Muchos obreros van a trabajar al extranjero (Alemania, Suiza o Francia) y tienen que pagar los impuestos al estado, lo que también beneficia a la economía. No se puede omitir la importancia del turismo. España abre las fronteras y mucha gente va a pasar las vacaciones en las playas españolas (Ubieto Arteta 1999, p. 1198). Moradiellos menciona que el número de los se turistas multiplicó por seis (Moradiellos 2000, p. 138).

Pero hay un gran fracaso. El aumento de la industria es más grande en las ciudades y por eso la gente del pueblo sale del campo a la ciudad, la migración interna aumenta (Ubieto Arteta 1999, p. 1201). Se originan barrios de inmigración en las periferías suburbanas.

La sociedad cambió muchísimo. Aumentó la escolarización y con eso la alfabetización. Casi todas las casas ya tenían agua corriente y calefacción. También la electricidad llegaba a todos. Más gente poseía la televisión y la gente cambiaba su estilo de vida. Por la influencia de la televisión aparece la moda de las minifaldas, el pantalón vaquero o los biquinis. Los hombres llevan el pelo largo y escuchan pop y rock and roll. Al contrario del nacional-catolicismo las mujeres toman anticonceptivos y tienen más derechos. También incorporan a la población activa y trabajan (Moradiellos 2000, pp. 146-147).

Teniendo en cuenta que durante la dictadura de Franco España estaba bajo una censura muy fuerte, debemos mencionar que el año 1966 se considera como el final oficial de la censura oficial, o al menos como un gran alivio. Se publicó la Ley de Prensa e Imprenta que trae más diarios y revistas, la gente puede expresarse con más libertad (Ubieto Arteta 1999, p. 1240).

Está claro que no todos estaban contentos con el régimen y con la figura de Franco, pero fue bastante fácil para el régimen reprimir todas las huelgas y protestas durante su gobierno.

En 1967 la salud de Franco empeoró y por eso nombró a Juan Carlos de Borbón como su sucesor. Pero eso no cambió hasta el 1975.

2 Historia de Checoslovaquia

2.1 Postguerra

Empezamos la historia Checoslovaca en febrero de 1948. Después de la guerra una mitad de Europa fue apoyada por la Unión Soviética, y después de poco tiempo Checoslovaquia formó una parte de su imperio, pero no fue el único cambio. Los comunistas tomaron el poder en el país y la democracia cambió en la totalidad. Todo ocurrió durante unos días en febrero y es conocido como el Golpe de Praga.¹ Fue cuando los ministerios democráticos dimitieron del gobierno y abrieron paso a los comunistas.

Hasta el mayo de 1945 Eduard Beneš fue el presidente, pero entonces rechazó firmar la nueva consitución y abdicó de su cargo. Pocas semanas después, tras unas nuevas elecciones, Klement Gottwald fue elegido presidente. Sin embargo, estas elecciones fueron bastante manipuladas pues sólo pudieron participar los mimebros del Partido Comunista (Marjánko 2012). Después de las elecciones empezó la limpieza democrática. Los partidos anticomunistas estaban prohibidos, los profesores y estudiantes tenían que abandonar las escuelas. Heumos pone el número de 48 000 estudiantes (Heumos 2006, p. 29). Además se eliminó la prensa e instaló la censura.

Nuestro nuevo ejemplo fue la Unión Sovética, con su líder Stalin. El presidente adaptó muchas cosas al dictador soviético. Stalin fue conocido por su odio contra todos los enemigos del régimen, estos fueron deportados a los campos de concentración en Siberia. Allí muchos de ellos murieron por las malas condiciones o fueron ejecutados. En Checoslovaquia, los desobedientes trabajaron en los campos para la explotación de uranio, allí terminó más que 25 000 personas. (Pernes 2008, p. 37)

Durante su cargo Gottwald introdujo primer plan de cinco años que cambió el sistema de economía. Después de la guerra todos tenían miedo de otra guerra mundial y eso provocó la economía checoslovaquia que concentró en la industria pesada. Entre los años 1950 – 53 la industria creció hasta 453% (Pernes 2008, p. 37). Los agricultores durante la tercera reforma predial, recibieron o entregaron trozos de la tierra. Las empresas fueron colectivizadas. Por ejemplo los agricultores tuvieron que dar la tierra a las Asociaciones.²

¹ Únorový převrat

² Družstvo

Naturalmente, esta situación fue muy dura para la gente. Mientras algunos decidieron a exiliarse, otros lucharon contra el enemigo. Después del año 1948 mucha gente emigró pero no fue posible para todos (Pernes 1997, pp. 16-17). Algunos oponentes lucharon, pero muchos de los que formaban alguna parte de la conspiración fueron detenidos o asesinados. Los agentes de la seguridad estatal³ estaban por todas partes (Pernes 1997, p. 18).

La situación empeoró. Los agentes secretos funcionaban en todos los campos de la actividad humana y culpaban a los enemigos del sistema. La gente tenía miedo y casi ninguna libertad. El nivel de vida era casi cero. También la censura ocupaba un papel importante, siempre manipulaba las informaciones en los periódicos que llegaban del extranjero. La gente no podía salir del país y por eso era fácil creer en las cosas falsas.

En lo que se refiere a la sociedad y la vida cultural, 1948 fue el año de las prohibiciones. Estaba prohibido el escultismo y fue sustituido por los pioneros. También muchos escritores y artistas no pudieron continuar su carrera. El nuevo ídolo era Alois Jirásek con sus obras de la era de husitas y otros libros históricos (Kalinová 2007, p. 248).

2.2 Años 50

En 1952 se fundó la Academia Checoslovaca de las Ciencias⁴ y el año siguiente comenzó el servicio de prueba de la televisión en Praga.

Al principio, el régimen quería equilibrar a toda la sociedad. Los ricos perdieron el dinero y los pobres lo recibieron. También pretendía mejorar la situación de los seguros, la asistencia médica o las posibilidades de recreación. Pero durante los años cincuenta se produjo una gran crisis. ¿Que la provocó?

Ya sabemos que la economía se concentraba en la industria pesada, mayormente en la industria militar, y no había tanto espacio ni medios para la agricultura. Por ejemplo la producción de los tractores descendió. Por eso no había tanta comida, el ganado fue confiscado. Además, los hombres tuvieron que participar en el servicio militar y las mujeres ocuparon sus puestos (Kalinová 2007, p. 287).

El 6 de marzo de 1953 Stalin murió y una semana más tarde también Klement Gottwald. Antonín Zápotocký fue elegido nuevo presidente. Fue bastante generoso. Por ejemplo permitió a la gente salir de las Asociaciones y les dio un trozo de tierra, aunque

³ Státní bezpečnost

⁴ Československá Akademie Věd

una tierra no tan buena, claro, porque la tierra fértil pertenecía a las Asociaciones (Kalinová 2007, p. 125). Cortó los horarios de trabajo y aumentó las pensiones a los jubilados. Desde otro punto de vista fue él quién canceló el sistema de cartillas de racionamiento, que luego que apoyó la crisis, porque estas cartillas sirvieron a la gente para recibir la comida (Pernes 1997, p. 23).

Durante el año 1956 se desencadenaron protestas contra el comunismo en Polonia y Hungría. En Checoslovaquia el Partido Comunista tenía mucho miedo de una posible caída y por ello eliminó a mucha gente incómoda (Pernes 1997, p. 27).

2.3 Años 60

El 13 de noviembre de 1957 el presidente Zápotocký murió y lo sustituyó Antonín Novotný que durante su mandato cambió el nombre de Checoslovaquia por el de República Socialística de Checoslovaquia⁵ en 1960. También en este año hubo una gran amnistía para las víctimas del régimen. Y además empezó el tercer plan de cinco años. Pero la situación económica persistía mala (Kalinová 2007, p. 125).

Esta liberalización llevó a la gente a las discusiones más abiertas. Se hablaba más de los problemas y temas prohibidos, como, por ejemplo, de los procesos políticos (Kalinová 2007, p. 240). En 1963 fue publicado un informe sobre los crímenes de los comunistas, los procesos falsos y encarcelamiento de la gente inocente. También en 1963 la reunión de los miembros del Partido Comunista redujo la censura. Se podían imprimir los libros de los escritores occidentales. Había nuevas revistas y periódicos y cambió el arte cinematográfico porque había más gente con televisiones (Pernes 1997, p. 34).

Para concluir esta parte de la historia checoslovaca tenemos que resumir el año 1968, antes de agosto. En octubre de 1967, los partidarios de Novotný hicieron una lista de la gente incómoda. Él quería deshacerse de sus enemigos, pero ya era muy tarde. Dubček llegó a ser nuevo secretario (Pernes 1997, pp. 36-37). Gracias a él en el marzo de 1968 la censura fue abolida. Eso significaba que las revistas podían realmente escribir las cosas tal como eran. Dos semanas más tarde, Antonín Novotný dimitió de su mandato. Como nuevo presidente fue elegido Ludvík Svoboda, que apoyó los nuevos cambios en el gobierno y la sociedad. Pero la Unión Soviética no perdió su interés en Checoslovaquia, y por eso en agosto de 1968 rusos invadieron al país checo, pero eso ya no pertenece a nuestro tema.

⁵ Československá socialistická republika

3 Cinematografía española

Para continuar nos movemos del tema de la historia general al de la historia concreta de la cinematografía española.

El cine durante el franquismo se puede dividir según las diversas épocas. Los que más nos interesan son los de años 50 y 60. Pero antes debemos mencionar el año 1938, cuando fue formado el Departamento Nacional de Cinematografía, así como la Junta Superior de censura cinematográfica. Por esta tuvieron que pasar todos los guiones o planes de rodaje. Ellos cortaron o doblaron las películas de una manera manipulada. Además se prohibió la exhibición en otras lenguas que castellano (San Román 2003, pp. 28-29).

3.1 Años 50

Los años cincuenta están marcados por los problemas en las esferas sociales y políticas. En Europa se desencadena la Guerra Fría, aparecen dos bloques – EE.UU. y la Unión Soviética, España mantiene relaciones cercanas con Estados Unidos, y por eso se convierte en un enemigo del comunismo, lo que influye la cinematografía de manera importante. Así surge el cine anticomunista. Además con el régimen continúan las tendencias de los años cuarenta, hay dos mayores tipos del cine: uno de interés nacional y otro disidente, aunque está dentro del aparato cinematográfico franquista busca su base en el neorrealismo italiano.

3.1.1 Géneros

Los géneros más destacados son el cine religioso, que describe la vida de los santos y los temas bíblicos y el cine histórico en el que Franco quiso presentar España en los años de su mayor gloria. También se desarrollan películas hechas para los niños. Aparece el musical folclórico, que aprovecha las artes o artificios locales para divertir a la gente, siempre con alguna estrella de la canción española o andaluza.

Hay varios tipos de comedias, pueden ser comedias urbanas con historias de gentes de barrio que siempre ocurren en la ciudad o comedias rurales que se centran en la vida en los pueblos. Uno de los títulos más significativos es *Bienvenido, Mister Marshall* de Luis García Berlanga. También se producen comedias de oficios, comedias rosas, comedias turísticas o aquellas de origen teatral (San Román 2003, pp. 33-34).

De los años 40 proviene el NO-DO (Noticiarios y Documentales), que es una serie de noticias cortas que precedían a las películas y que siempre tenían historias cortas de

temas típicos españoles, de algunas curiosidades o fiestas populares (Gubern, et al. 2009, p. 177).

Gran parte de la cinematografía la ocupa el cine anticomunista que se concentra en la lucha entre el franquismo y el comunismo. El drama urbano es de interés nacional porque representa todos los aspectos incómodos. El último tipo es el cine taurino que reflejaba anécdotas del ambiente de toros (San Román 2003, p. 35).

3.1.2 El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas

El cine disidente tiene dos protagonistas: *El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)* y la *Universidad*, ambos influenciados por el neorrealismo italiano. (Gubern, et al. 2009, p. 307). Estas tendencias requieren un cine sin censura, así como la renovación de los profesionales. Expresan la necesidad por el cine nacional sin restricciones, quieren romper el aislamiento internacional y proclaman las necesidades humanas. Su descontento alcanza el punto máximo cuando organizan las *Conversaciones Cinematográficas en Salamanca*, en el año 1955, una gran reunión de los directores, productores y otras gentes del cine. Hay varias discusiones y también se proyectan películas, entre ellas ya citada *Bienvenido, Mister Marshall* (Galán 1990, p. 23).

Allí Juan Antonio Bardem describió en un pentagrama la situación actual del cine español y cómo mejorarlo. Según Bardem el cine español actual era: “*Políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.*” (Gubern, et al. 2009, p. 283). Eso quería decir que la gente veía las películas anticomunistas y sabía lo que pasaba de verdad. También los films no aportaban ideas o actos buenos. Por último, la situación social era descrita de una manera idealizada y completamente mentirosa.

3.1.3 Productoras

Las productoras en los años cincuenta son sobre todo las que siguen de la década anterior. La más rentable es *CIFESA*, que tuvo gran éxito con la película *Alba de América* de Juan de Orduña, en el año 1952. *SUEVIA* e *IFISA* son otras dos productoras que provienen de los años cuarenta. *SUEVIA*, aunque dentro de la línea oficial, produce por ejemplo *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem, que se sitúa en lo políticamente incorrecto. (Gubern, et al. 2009, pp. 256-260).

Otras productoras las que aparecen son *ASPA FILMS*, *ARIEL*, *PECSA* y *PROCUSA*. *ASPA FILMS* es, de hecho, la más significativa en cuanto a cine religioso. *ARIEL*, dominada por los miembros del Opus Dei, produce las películas de contenido religioso y otras de carácter histórico. Pero la productora más conectada al Opus Dei es sobre todo *PROCUSA* (Gubern, et al. 2009, pp. 256-260).

Claro que también tenemos que mencionar las producciones del cine contracorriente. Son *ALTAMIRA* y *UNINCI*. La primera fue creada en 1949 por los estudiantes de *IIEC*. En *UNINCI* se concentraba la gente opuesta al régimen, tanto comunistas como falangistas. Para nosotros es notable, pues financió *Bienvenido*, *Mister Marshall* (Gubern, et al. 2009, pp. 256-260).

3.2 Años 60

Los años 60 son los años del desarrollismo. En 1963 se inicia el Primer Plan de Desarrollo Económico. Supone una gran expansión económica, la población cambia su estilo de vida, es la era del consumo. La gente disfruta de la vida. También se reafirman las relaciones con los países extranjeros.

3.2.1 Censura

Con respecto al cine, en 1962 José María García Escudero, un cineasta importante, fue elegido director de la *Dirección General de Cinematografía y Teatro*. Eso significó mayormente una reforma, sobre todo en la regulación de la censura cinematográfica. Durante su mandato aumentó el interés por las películas no sólo españolas, sino también extranjeras. Quería promover el interés por el cine entre la gente común.

En uno de sus libros Escudero escribe: "*Y es que el mal público es mayoría, y éste es un hecho que no podemos desconocer y que influye necesariamente en todos los aspectos del cine, el cual choca con obstáculos políticos y con obstáculos económicos, pero también con la educación – la falta de educación cinematográfica-del público, que agrava aquellas dificultades, porque el público dicta indirectamente, pero con eficacia, sus leyes a la producción.*" (Escudero en Gubern, et al. 2009, p. 301).

La censura cinematográfica tenía tres objetivos: el control político, moral y religioso. Por eso estaba prohibido de hablar o presentar temas como el suicidio, la prostitución, el divorcio u otros aspectos sociales. En 1963 García Escudero hizo algunos cambios en Las Normas de la Censura Cinematográficas pero esos cambios no fueron muy notables.

Lo interesante fue la sustitución del título “películas de interés nacional” por “películas de interés especial.” (Gubern, et al. 2009, p. 301).

Después de la era del aislamiento la industria del cine español se proyecta al extranjero. En 1959 fue establecido *Uniespaña*, un grupo de productores cinematográficos con intenciones de difundir el cine español más allá de sus fronteras. Buscó colaboraciones con otros países y también invitó a estos a rodar en España (San Román 2003, p. 40).

3.2.2 Géneros

Los géneros de los sesenta siguen los de los cincuenta. No obstante, aparecen algunos nuevos estilos. El más apreciado es “el cine de autor” que significa que los directores son algo más que un nombre en los títulos de crédito. Se reconocen por algunos rasgos típicos que los distinguen del resto. Hay partes de las películas que no son muy comprensibles pero los espectadores lo aprecian porque es lo típico del autor. También durante la época de los 60 llega el western norteamericano y aparecen versiones españolas de “spaghetti-western” (San Román 2003, p. 42).

Como siempre gran parte de la producción cinematográfica está compuesta por la mayoría de las comedias y son muchas veces “comedias a la española” con los aspectos típicamente españoles, también llamadas “comedias de subdesarrollo” (San Román 2003, p. 42).

Claro que el régimen necesita fortalecer su poder y por eso se ruedan películas que glorifican a Franco. El cine de régimen continúa propagando la vida familiar, pero la religión ya no tiene un papel tan importante como en décadas anteriores (Gubern, et al. 2009, p. 332).

Gracias a la cooperación con los países extranjeros los directores españoles no son dependientes sólo del Gobierno pero aparecen coproducciones y por ejemplo la ayuda de Italia dio origen a *El Verdugo* de Berlanga. Así pueden nacer las películas con diversos temas que inclinan por ejemplo al neorrealismo italiano (San Román 2003, p. 42).

3.2.3 Productoras

Las productoras provienen de la década anterior. Las más tradicionales son *IFISA* y *PROCUSA*. Entre las nuevas aparecen *TARFE* o *PEFSA* pero son las menores y no tienen tanto significado (Gubern, et al. 2009, p. 311).

4 Cinematografía checoslovaca

4.1 Años 50

En cuanto a la cinematografía checoslovaca, empezamos en el año 1946, cuando se formó la *FAMU*.

Antes del año 1948 la cinematografía en Checoslovaquia estaba representada por las películas de animación o de marionetas. Después en febrero de 1948, cuando los comunistas tomaron poder, muchos autores se exiliaron en el extranjero.

Entonces, *FAMU*, la escuela de cine, funcionó sólo como instituto teórico pero desde los años 50 también empezó la enseñanza y dio origen al nacimiento de las cátedras. Con los profesores Otakar Vávra y Elmar Klos llegaron nuevos estudiantes que formaron el núcleo de la famosa *Nueva Ola*.⁶ Eran los estudiantes que por primera vez aceptaban de la idea que el director no solo rueda la película, sino que es el autor “total”, es decir, responsable de la filosofía y la estética de su obra (Famu 2012).

Esta nueva generación proclama que la obra artística tiene su origen en experiencia personal y debe rodarse en escenarios reales. Abren la puerta a la representación de las emociones, sufrimientos y debilidades propias. Es decir, presentan el mundo así como lo ven (Žalman 1990, pp. 138-140).

4.1.1 Géneros

La cinematografía de los años 50 está muy influida por la guerra y por el realismo social. La generación de los 50 tiene en memoria recuerdos de guerra y eso se convierte en el tema típico. Además las películas sobre los soldados obtienen gran éxito

Otros estilos que destacan son las dramas, mayormente de la vida obrera, que ilustran todo lo que un obrero construye, y funcionan como propaganda comunista. Muchas veces presentan la historia del movimiento obrero y del Partido Comunista de Checoslovaquia. Pero también hay dramas de la vida ordinaria, de las historias amorosas (Csfd 2012).

Las comedias forman una parte inseparable de cualquier cinematografía. Las comedias checoslovacas son folclóricas, se baila y se canta mucho. Entre las más famosas comedias encontramos las historias de señor Ángel – *Las vacaciones con Ángel* y *Ángel*

⁶ Nová vlna

en las montañas.⁷ El director Martin Frič mezcla comedías con historia y rueda la famosa *Panadero de emperador – Emperador de panadero*⁸ (Csfd 2012).

Además la gente quiere evadirse de la cruda realidad y así les ayudan los cuentos de hadas *Eráse una vez un rey...*⁹ o *Dařbuján y Pandrhola* (Csfd 2012).

Al final de los 50 aparecen señales del cine del autor. Algunos directores como Jan Kadar o Elmar Klos declaran el descontento con la sociedad. En 1959 durante el *Festival del Filme Checoslovaco* en Banská Bystrica proyectan su película *Tres deseos*¹⁰ que fue consecuentemente prohibida. Era una respuesta a la crisis política y social que causó decadencia de la vida pública y el crecimiento del poder policial. El aparato estatal funcionó con severidad y observó todas las posibles insinuaciones de no-nacionalidad y la diversidad ideológica (Žalman 1990, p. 142).

4.2 Años 60

En 1961 se fundó la *Asociación de los Artistas Teatrales y Cinematográficos Checoslovacos*. Ellos organizaron la primera conferencia sobre la película argumental y allí también discutieron las consecuencias de la censura y su influencia.

Durante el año 1965 tuvo lugar el primer congreso de la *Asociación de Artistas Cinematográficos y Televisivos Checoslovacos (FITES)*. Esta reunión fue una señal de la atmósfera de libertad. Al principio funcionó sólo para los artistas comunistas pero después pudo ser miembro cualquier cineasta de cierta nivel. La *FITES* debatió sobre los problemas conectados con la creación del filme. Sobre todo criticaron el sistema y por ello tuvieron que dejar de funcionar en 1970 (Fites 2012).

4.2.1 Nueva Ola

Así, lentamente, llegamos a los años 60 que son importantes por la creación de los miembros de *Nueva Ola*. Primero tenemos que mencionar que significa y dónde tiene sus raíces.

Es el estilo artístico que no se limita sólo a la cinematografía, sino también a la música y la literatura. Su origen tiene en el neorrealismo italiano que trataba de la vida italiana cotidiana, la gente rural con toda la realidad cruda. De Italia se trasladó a Francia, dónde

⁷ Prázdniny s Andělem, Anděl na horách

⁸ Císařův pekař, pekařův císař

⁹ Byl jednou jeden král

¹⁰ Tři přání

se empezó a usar el nombre de *Nouvelle Vague*, teniendo como su objetivo cambiar la situación cinematográfica hasta alcanzar una libertad de expresión. Pero el hecho más importante es la aparición del cine de autor que significa que los autores de las películas se ocupan de todo – el guión, la dirección, el rodaje de las escenas. Más tarde, el estilo se expandió por toda la Europa y alcanzó Checoslovaquia a los principios de los años 60 (Hitchman 2008).

Se puede decir que la *Nueva Ola* tuvo su éxito en todos los países donde funcionó bajo nombres distintos. Pero cada país tiene sus peculiaridades que se pueden añadir y así nacen las variedades. Por ejemplo, en Checoslovaquia fue el régimen el que ayudó a representar el sentimiento de soledad y vacío del individuo.

La pregunta es ¿que exactamente era y porque tenía tanto éxito? La respuesta según Žalman es: “*Los jóvenes en los 60 se dieron cuenta de que la realidad era compleja. Esos jóvenes fueron capaces de tener una visión crítica y escéptica de la realidad.*” (Žalman 1990, p. 142).

Los autores de nuestra *Nueva Ola* son mayormente los estudiantes de la FAMU. Allí había profesores honestos como Otakar Vávra, director de famosas películas clásicas como *Gremio de los virgenes de Kutná Hora*, *Jan Hus* o *Jan Žižka*¹¹. Pero fueron los estudiantes quienes formaron un grupo extraordinario, allí estaban Jiří Menzel, Jan Němec, Věra Chytilová, Evald Schorm, Miloš Forman, Ivan Passer y Jiří Papoušek. La película de Chytilová *Sobre algo diferente*, *El grito de Jireš* y *Pedro negro*¹² de Forman iniciaron esta nueva tendencia de contar la verdad, o mejor dicho, de desmentir las mentiras (Ptáček 2000, p. 133).

La declaración de Miloš Forman en la revista *La película y la época*¹³ sobre la generación de los 60 habla por sí misma: “*Nuestra inspiración fueron las películas estúpidas que se rodaban en aquellos días. Películas falsas, llenas de mentiras y sentimientos fingidos – esos nos provocaron. Nuestras películas fueron casi documentales porque a nosotros nos fascinaba la realidad, nos fascinaba ver en la pantalla la gente normal hablando con el lenguaje normal. Queríamos ver la verdad de vida.*” (Zaoralová 1990, p. 125).

¹¹ Cech panen kutnohorských, Jan Hus, Jan Žižka

¹² O něčem jiném, Křik, Černý Petr

¹³ Film a doba

4.2.2 Géneros

Los temas fundamentales son los sentimientos de soledad y desesperanza. Prevalecen las películas sobre la vida contemporánea, y se mira la historia sólo en las memorias. Además aparecen nuevos temas como la fealdad, la vejez y el ridículo (Ptáček 2000, pp. 134 – 135).

Los géneros más destacados son las películas históricas, las tragicomedias, los dramas y también aparece el cine poético.

Si se hacen películas históricas representan los hechos como fueron sin intentar influir a los espectadores. Es el caso de *Markéta Lazarová*, de František Vlácil, que muestra la vida dura durante la Edad Media (Csfd 2012).

Las tragicomedias funcionan para representar ambos puntos de vista al mundo: lo positivo y lo negativo. Así el espectador puede elegir con que se queda al salir del cine, si con la experiencia triste o la alegre. Eso, por ejemplo, ocurre en *Pedro negro*, de Miloš Forman, pues podemos verlo como una comedia llena de situaciones absurdas. También como la tragedia de un chico joven que no sabe que hacer con su vida.

4.3 Productoras

En esta época de los años 50 y 60 no podemos hablar sobre alguna productora en particular. La razón es que, después de la guerra, la industria cinematográfica fue socializada. No existían ningunas productoras privadas, aunque a veces aparecían espórsors de las películas. En 1948 fue establecido *La Cinematografía del Estado Checoslovaco*¹⁴ que controlaba todo: la distribución de las películas, la creación o la exportación de los filmes. Además funcionaba como censura oficial. En los años 50, durante la descentralización, aparecen diferentes empresas para diferentes esferas del cine. Son *Los Estudios Cinematográficos de Barrandov*, *La Película Corta*, *El Alquiler de las Películas Principal*, *La Exportación Cinematográfica Checoslovaca*, *Los Laboratorios Cinematográficos* y *La Industria Cinematográfica*¹⁵ (Kallista 2012).

Hasta el año 1968 la censura dejó paso a una cierta libertad pero, como sabemos, la situación después del agosto 1968 fue mucho peor.

¹⁴ Státní československý film

¹⁵ Filmové studio Barrandov, Krátký film, Ústřední půjčovna filmů, Československý filmexport, Filmové laboratoře a Filmový průmysl.

5 Análisis de las películas

5.1 Luis García Berlanga

Luis García Berlanga nació el 12 de junio de 1921 en Valencia. Empezó sus estudios en 1928. Después cambió los estudios de Derecho por la Facultad de Filosofía y Letras. Y de allí se trasladó al *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* en 1947. Después de la guerra civil su padre fue encarcelado y Luis tuvo que unirse a la *División Azul* y luchar contra la Unión Soviética para salvar la vida de su padre. Allí pasó un año y volvió en 1942.

En el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* conoce a Juan Antonio Bardem, su amigo director y guionista. Durante primeros años de su rodaje esos dos cineastas siempre cooperaron. Su primer proyecto fue la película *Esa pareja feliz*, del año 1951, una comedia que enseñó la situación del cine español.

En 1952 Berlanga y Bardem presentaron otra comedia que se llamaba *¡Bienvenido, Mister Marshall!* y que se choteó de los campechinos y de los americanos. Esta comedia les dio la fama internacional porque tuvo gran éxito en el *Festival de Cannes*. El año siguiente hicieron *Novio a la vista* y eso fue su última película que hicieron en común. Berlanga después hizo 15 películas largometrajes y dos películas cortas.

Desde 1961 Berlanga cooperó con guionista Rafael Azcona. Su primera película común fue *Plácido*, película que criticaba todo, mayormente la clase media. Después aparecieron otras películas como *La muerte y el leñador*, *El Verdugo* o *La boutique*. Todas sus películas están contra algo y por eso no hay ninguna sorpresa que Berlanga tenía gran problemas con censura. Había un montón de guiones no autorizados y muchas películas cortadas y reguladas por la censura.

Berlanga compensó todo después de la muerte de Franco. Hizo una trilogía de “lo nacional” que presentó lo malo durante el franquismo. Las películas se llamaron *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*. Después hizo sólo pocas películas. Sólo vale mencionar la película *Todos a la cárcel* del año 1993 por cual recibió el premio Goya. Hasta su muerte en el noviembre del año 2010 trabajó como profesor del cine (Galán 1990, pp. 6-12).

5.1.1 Bienvenido, mister Marshall

¡Bienvenido, Mister Marshall! es una película del año 1952. El guión fue escrito por Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura, pero la película fue dirigida sólo por Berlanga. Fue su primer largometraje.

El argumento es bastante simple. En Villar del Río, un pueblo castellano, aparece el delegado general, quien anuncia al alcalde que vendrán sus buenos amigos para visitar el pueblo. Esos amigos son los americanos, en concreto, los delegados en España del programa para la recuperación europea, el Plan Marshall. Pero sólo el mejor pueblo va a recibir la ayuda. Eso capta la atención del alcalde. Organiza una conferencia sobre los Estados Unidos para todo el pueblo y con gran ayuda de Manolo, que es el manager de la estrella de la canción andaluza, decide a preparar el pueblo a la llegada de los americanos. Todos los habitantes del pueblo contribuyen a transformar Villar del Río en un pueblo típicamente andaluz. Construyen las casas falsas para que parezcan blancas y en buen estado, cuelgan las decoraciones entre esas casas falsas. Ensayan la bienvenida vestidos andaluces. Carmen Vargas, la cantante, ensaya una canción dedicada a los americanos. Incluso se organiza una reunión en la plaza mayor para que los habitantes expresen sus deseos. Todos tienen derecho a un regalo que pueden recibir de los americanos. El alcalde lo escribe en un papel con la intención de darlo a los americanos. Cuando llega el día, todos están preparados en las calles. Un hombre vigila desde la torre el camino y cuando ve los coches, grita a los demás. Los músicos tocan los instrumentos, la cantante canta y la gente celebra. Pero los americanos sólo pasan por el pueblo sin una parada. No hay regalos, sólo deudas por el dinero gastado en las preparaciones, pues por pagar, los habitantes entregan los animales o la cosecha. Todos están la situación peor que antes.

“Decidimos realizar el film cuya intención encajaba de lleno en la postura política y diplomática española frente a psicosis mundial de Reyes Magos creada por la mal aprovechada ayuda americana y que a nuestras autoridades no podía sino complacerles la dictrina que pretendíamos sentar: Soñar... Reyes Magos... Plan Marshall... muy bien, pero no basta. Lo que permanece es la Providencia merecida con el trabajo y el esfuerzo propio... la unión sacrificada de los españoles ante esos Reyes Magos que pasan de largo y sólo nos dejan la coincidencia de que hay que ayudarse para que Dios nos ayude.” Eso es la solicitud oficial de *Uninci* para poder rodar la película. Pero la verdad es que aunque la película parece ser muy oficialista en realidad es una

farsa que representa la historia de la 2^{da} mitad del siglo XX en España con cierta exageración y caricatura.

En primer lugar Bienvenido Mr Marshall realmente muestra el subdesarrollo de la España rural y en la parte de cuatro sueños la visión de los americanos, del régimen franquista y de la situación cinematográfica. En segundo lugar, *Bienvenido, Mister Marshall* también supone un paso hacía una línea innovadora.

Según Javier Hernández el objeto del director fue: “*Rodar en un pueblo español sin “maquillar” y falsamientos.*” (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 48). Eso fue una novedad y significó trasladar la acción de los estudios a los exteriores, evitando el uso de decorados. Las únicas secuencias rodadas en los estudios son las de los cuatro sueños y el único decorado en la película son la iglesia, que sirve para apoyar el tema de la religión, y la fuente, que funciona como símbolo del trabajo rural. Pero también es la razón para hacerlo más “castellano”. Es una gran ironía que la película represente a España pero sólo a través de Andalucía. Santiago Vila dice que: “*Toda la “españolada” sirve para calmar a los franquistas, porque las decoraciones usadas en Bienvenido... durante la reconstrucción del pueblo eran normalmente usadas en las escenografías de películas folclóricas.*” (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 85).

Aparte del estilo folclórico aparecen rasgos de musical, como se ha dicho anteriormente, hay una cantante, pero ella no tiene espacio para cantar las canciones en conjunto, siempre canta sólo algunas partes y después la acción mueve hacía otras personajes. La otra razón puede ser la misoginia de Berlanga. En la película hay dos mujeres: la maestra Eloisa y la cantante Carmen, pero ambas tienen papeles muy secundarios (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 152). También en la obra posterior de Berlanga la mujer es considerada como una especie de una tirana y por eso siempre aparecen en segundo plano (Galán 1990, p. 31).

Aparte de las actrices todo el pueblo está lleno de la gente. Aquí se puede mencionar el pueblo como protagonista colectivo, pero también funciona cierto tipo de oligarquía. Hay pocas personas que destacan en algunos momentos de la película – esos son el alcalde, el médico, el hidalgo y Manolo. Durante algunas escenas esas personajes toman el poder del pueblo. En general aparece el pueblo como una unidad. Francisco Javier Gómez Tarín indica que hay dos momentos claves de la película que demuestran esto:

”Cuando se congregan en la plaza enmascarados con el vestuario que les hará parecen andaluces y cuando deben solidarizarse para pagar entre todos las consecuencias de su inútil ilusión.” (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 179).

La individualidad de los cuatro personajes mencionados se hace notar en la famosa secuencia de los sueños. Cada sueño es una parodia de cierto género cinematográfico.

El primer sueño del cura imita el cine negro. Una procesión de Semana Santa se transforma en marcha de los miembros del Ku Klux Klan. Esto tiene un significado oculto, que en realidad representa el miedo y los prejuicios sobre los americanos (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 94).

El sueño del alcalde es una parodia del tradicional *spaghetti western*. No es orientado sólo al estilo propio sino también a los decorados pintados.

El tema de los decorados se desarrolla más en el sueño del viejo hidalgo. El ambiente parece sacado de alguna típica película histórica “de cartón-piedra” que producía Cifesa en los años 50 (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 21). Así se ríe de los decorados falsos y pintados. Pero el estilo tiene origen en la popularización de las películas históricas que mostraron el glorioso pasado español (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 50).

El último sueño de Juan tiene mínima transformación. El deseo de Juan es recibir un tractor y por eso sueña con los americanos como Reyes Magos que traen los regalos.

A la vez es interesante analizar la escena cuando los campesinos anuncian sus deseos al alcalde. Se puede notar que ellos piden lo que pueden en sustitución de lo que necesitan realmente. Santiago Vila llama la atención al hecho que los campesinos en esta escena son sustituidos por objetos. *“Un habitante equivale un objeto.”* (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 92). Pero a la vez todos son un grupo y durante la escena que dura más o menos tres minutos no hay nadie quién sobresaldría del machedumbre.

Esta película defiende a la situación de un campesino. No lo acusa del provincianismo, quiere mostrar la causa de su malestar. Más se concentra en la situación mala de España. Pone énfasis en el subdesarrollo español y la necesidad de la mecanización. Aunque parece una broma, ve el Plan Marshall como algo verdaderamente lejano. Referencias a Plan Marshall o a los americanos son chistosas para no enfadar a nadie.

La película empieza con la llegada del autobús y termina con su salida. Es como metáfora sobre la llegada de la esperanza y su incumplimiento (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p.113).

5.1.2 El Verdugo

El Verdugo del año 1962 es el tercer producto de la cooperación entre Berlanga y el guionista Rafael Azcona. Aunque algunas veces aparece la comedia es más un drama que habla sobre la pena de muerte, algunas veces utilizando el humor negro, pero es más festivo.

El argumento tiene lugar en los años sesenta en España. Es sobre un chico que se llama José Luis y trabaja como enterrador. Un día conoce a Amadeo, un verdugo. Al principio José tiene prejuicios y no quiere hablar con él, pero después tiene que ir a su casa para llevarle un maletín olvidado. Allí conoce a su hija Carmen. Ella está sola porque nadie quiere casarse con la hija de un verdugo. Amadeo invita a José a un picnic donde éste lentamente se enamora de Carmen. Empieza la relación entre ellos. Un día están en la cama cuando Amadeo viene a casa más temprano. En aquellos días era una situación bastante grave y por eso José promete a Amadeo que se case con Carmen. Cree que hay mucho tiempo pero Carmen está embarazada y por eso tienen que acelerar la boda. Además es necesario resolver la situación del alojamiento. Amadeo tiene una solución, él va a jubilarse pronto y por eso ofrece a José que le sustituya. Al principio José se niega pero todos lo convencen para que lo acepte y le dicen que en realidad no será necesario hacerlo de verdad. Pero un día aparece una solucitud y José tiene que viajar a Palma de Mallorca para hacer su primera ejecución. Cuando llegan allí, le dicen que el condenado está a punto de morir y por eso tiene que esperar. José siente gran desahogo y disfruta las vacaciones con su familia. Hacen compras en el mercado y después van a una cueva para ver algún espectáculo. Y allí aparecen los policías para llevar a José Luis a la cárcel por la razón de la ejecución. Hasta el último momento José Luis siente un poco de esperanza, pero al fin tiene que hacerlo. Cuando vuelve al barco ya sabe que nada será como antes. Pero la conversación entre él y Amadeo habla por sí misma. Juan grita: “*¡No lo haré más, ¿entiende?, no lo haré más!*” “ y la respuesta de Amadeo es sólo un enunciado : “*Eso mismo dije yo la primera vez.*”

Han pasado diez años desde el estreno de *Bienvenido Mr Marshall* y el tono de las comedias de Berlanga ha cambiado mucho. En los sesenta su humor es más negro y pensativo. Se ocupa del tema de la pena de muerte en la España desarrollista, porque en

el fondo del milagro español ocurren actos inhumanos. Además expone los elementos básicos de la vida como son la vivienda, la relación entre hombre y mujer, el desarrollismo y el turismo.

Berlanga lo describe en sus propias palabras: “*Verdugo es un film contra la pena de muerte, pero en lo más profundo, es un film sobre un compromiso, sobre la facilidad con que el hombre pierde su libre albedrío.*” (Galán 1990, p. 20).

José Luis es un hombre típico, casi patético. Trabaja como enterrador pero tiene un sueño: ir a trabajar a Alemania para ganar mucho dinero. Durante los sesenta, cuando abrieron las fronteras, era bastante común viajar al extranjero. Pero conoce a Carmen y tienen que casarse de penalti. Con eso Berlanga abre su tema favorito de la misoginia. Mujeres como seres fascinantes y odiosos a un tiempo (Galán 1990, p. 31). Aunque Carmen aparece en segundo plano, es ella quién obliga a su marido a llegar a ser verdugo. Y todo para obtener el piso deseado. Casi parece que le da igual que su marido sufra una gran lucha interior, grandes remordimientos de matar a un ser humano. En la pareja Carmen es la dominante, y entre ella y José Luis funciona un tipo de dependencia. También el director Kepa Sojo Gil ve a José como una víctima de Carmen: “*Ella lo atrapa por medio del sexo y eso provoca que deban casarse y que deba heredar el puesto de Amadeo para conseguir la ansiada vivienda.*” (Sojo 2011).

La ansiada vivienda es un piso nuevo de reciente construcción. Durante los sesenta había grandes problemas con las viviendas y gracias al milagro español también empezó un boom en la construcción. El problema del alojamiento se puede observar desde el principio de la película. Carmen con su padre viven en un sótano, José Luis vive con su hermano y su familia en un taller de costurera que es también su vivienda. Las nuevas oportunidades para los jóvenes son los bloques de pisos contruidos en la periferias de las ciudades. Es otro aspecto nuevo. La acción se mueve del pueblo a la ciudad. El iniciador de este estilo de neorrealismo italiano fue Nieves Conde con su película *Surcos*, sobre una familia campesina que se traslada a la gran ciudad y surgen todos los aspectos negativos como son el desempleo, la prostitución o el mercado negro. En *El Verdugo* no sabemos nada del origen de los personajes, por eso toda la historia ocurre en la ciudad. Hay algunas excepciones como por ejemplo el picnic, que muestra como la gente también tenía su tiempo libre. Era bastante común salir los fines de semana a la naturaleza o a la costa. La gente empezaba a disfrutar de la vida.

Aparte de los viajes cortos durante los fines de semana surge el fenómeno del turismo. En la película lo vemos en la parte final cuando la familia viaja a Palma de Mallorca. Hay una escena en la que también aparecen algunas turistas inglesas.

En Palma de Mallorca nos espera la escena clave de la película. Es durante el espectáculo musical cuando la Guardia Civil llega para llevar a José Luis a la ejecución. Según Kepa Sojo esta escena tiene su origen en la mitología griega: *“Recordemos que en la mitología griega el barquero Caronte cruzaba la Laguna Estigia que se dirigía al Reino de Hades, auténtico infierno de dolor y muerte al que muchos viajaban en su último trayecto.”* (Sojo 2011). Así, el barco de la Guardia Civil es símbolo del barco que llevará a José Luis a su simbólica muerte. Eso también tiene dos significados. Uno es que no se puede huír de la muerte, y el segundo que tenemos que cumplir nuestro destino antes de morir. Para José Luis es la muerte simbólica de su cuerpo pero la muerte real de su conciencia.

Durante toda la película la muerte se expresa como algo banal, hay muchas situaciones satíricas y absurdas. Por ejemplo, en el piso de Amadeo, en la pared, hay fotos de familiares, pero también de alguna gente ejecutada.

José Luis es verdugo y víctima a la vez. Lo eleva un símbolo de la corbata en su cuello antes de la ejecución. Además el ambiente de la prisión es muy depresivo. Todo es de color blanco y todos desaparecen por una puerta. Es como una muerte, no hay nada más. Al fin, José Luis vuelve al barco y allí ve a alguna gente que está bailando twist, y eso indica que la vida continua.

Sin embargo también esta película sufrió mucho por la censura. Los censores eliminaron casi cinco minutos de la acción, lo que es una pena, pero por otro lado mejor lo describió Fernando Castiella, el ministro de Asuntos Exteriores: *“No me cabe en la cabeza que haya habido veinticinco personas de una comisión que hayan visto la película y no hayan reparado en la inmensa carga política acusadora que contiene(...)”. Estamos ante una maniobra planeada en toda regla, con arreglo a los cánones revolucionarios más auténticos. La película está dentro de lo que los comunistas llaman, en su jerga dogmática convencional, realismo socialista. El guión contiene todos los requisitos de la propaganda comunista en relación con España a través de una versión muy española, que quiere decir casi anarquista.”* (Gubern, et al. 2009, pp. 330-331).

5.2 Miloš Forman

Miloš Forman nació el 18 de febrero de 1932 en Čáslav. Su juventud era afectado por la pérdida del padre durante la segunda guerra mundial. También su madre era detenida y por eso Miloš pasó sus primeros años con los tíos. Empezó sus estudios en un internado de los huérfanos en Poděbrady. Después se inscribió en la FAMU, donde estudiaba la carrera de guionista (Podlipský 2012).

Durante sus estudios en la FAMU prueba varios trabajos en la *Televisión checoslovaca* que le acercan al rodaje de *El abuelo automóvil*¹⁶ del director Alfréd Radok. Poco a poco profundiza sus conocimientos del mundo cinematográfico y en 1963 rueda su primera película *El concurso*.¹⁷ Continúa con el primer largometraje *Pedro negro*¹⁸, que gana los premios en el Festival Internacional de Cine de Locarno. En 1965 obtuve su primera nominación al premio Óscar gracias a la película *Amores de una rubia*. Se puede decir que eso le abre la puerta a EE.UU. En 1967 rueda su última película checoslovaca *Fuego, mi niña* y después, al principio de la normalización, se traslada (Podlipský 2012).

La carrera de Miloš Forman en EE.UU. tiene más éxito que uno podría imaginar. En 1975 proyectan, por primera vez, *Alguién voló sobre el nido del cuco*¹⁹, que recibe cinco premios de Óscar. Esto le da más libertad, ya puede elegir sus temas preferidos. Experimenta con el tema de la era hippie, con la transcripción de la novela famosa *Ragtime*, hasta que en 1983 empieza con el rodaje de *Amadeus*. Gracias a este puede volver a Checoslovaquia pero está bajo el control de la seguridad estatal. No obstante, un año más tarde recibe once nominaciones para los premios de Óscar y así asegura su lugar en la sala de honor cinematográfica (Podlipský 2012).

Desde los años 90 hace varios largometrajes como *Valmont*, *El escándalo de Larry Flint* o *Los fantasmas de Goya*. Todos son bien aceptados por el público pero ya no emocionan a los espectadores tanto.

Miloš Forman vive felizmente en EE.UU. con su esposa e hijos. No se sabe nada de sus proyectos futuros.

¹⁶ Dědeček automobil

¹⁷ Konkurs

¹⁸ Černý Petr

¹⁹ Přelet nad kukaččím hnízdem

5.2.1 Pedro negro

Pedro negro es una película del año 1963. Está basada en una novela de Jaroslav Papušek, que es un artista famoso y director checo. Miloš Forman la transcribió en un guión y luego, como ya hemos mencionado, lo convirtió en su primer largometraje.

Es una comedia negra sobre la búsqueda de un chico joven. Se llama Petr y empieza con su primer trabajo como aprendiz en una tienda pequeña. Allí el responsable de la tienda le encarga seguir a los compradores e impedir robos. Petr es un protagonista pasivo y por eso desde el principio todos sus actos no tienen ningún éxito, hasta parece que todo lo que hace, hace con cierta tortura. Tiene un amigo, Láďa, con el que sale a la piscina o a tomar una cerveza, y una amiga, que es a su vez su amor secreto, que se llama Pavla. Con sus amigos pasa el tiempo libre o sale a bailar. Si no está con sus amigos o en el trabajo está en casa con sus padres. Ellos son mayores, más en la edad de los abuelos, y también sus métodos educativos son un poco anticuados. Pero Petr los obedece y no se atreve a oponerse a nada. Escucha los monólogos de su padre y no se expresa. Cuando el padre le ordena algo a Petr, él lo cumple sin protestar. Muchas veces parece muy apático. El tema principal de la película es la lucha generacional, la lucha por la posición en la sociedad y la lucha existencial de cada individuo. Petr lucha con sus padres, pero sin conflictos, se puede notar cuando habla, o mejor dicho, cuando no habla con ellos. Como no sabe cómo incorporarse a la sociedad, a primera vista parece que se mezcla con el resto, pero al final de la película cuando deja de salir a una ladrona de la tienda, expresa su descontento con la sociedad y con la necesidad de denuncias. Y lucha con sí mismo porque está enamorado de Pavla, pero en esencia no es capaz de expresarse. Como los elementos humorísticos funcionan Čeněk, un personaje secundario, y los monólogos del padre, que son cómicos por su seriedad y moralejas. Esos monólogos educativos también terminan la película y dejan a los espectadores en un momento del que no se puede salir, en mitad de la discusión.

Los temas principales de esta película, de los cuáles luego haremos un análisis, son los conflictos generacionales, el machismo, la apatía de los jóvenes y cómo al principio de los años sesenta pasaban su tiempo libre.

Según Stanislava Přadná (2002, p. 153) los jóvenes de Forman son “*los jóvenes infantiles y torpes. Buscan a su identidad y son muy inseguros. Su aspecto es muy ordinario, hasta feo.*” Petr y Čenda son ejemplos brillantes. Parecen muy ordinarios, no sólo por el aspecto, sino también por el traje y las posturas. Petr siempre está encorvado

y mira al suelo. Cuando habla con alguien no es capaz de mirar a los ojos. Siempre está en la oposición, pero no sabe expresarlo y por eso se queda callado. Da igual con quién habla, pero en el plano parece no ser el protagonista principal, sino un personaje secundario que nunca tiene su opinión. Petr Hames (2008, p. 132) apoya esa opinión y dice que: "*Petr no se corresponde al ideal de la juventud socialista, y gracias a eso se reconoce el problema real en Checoslovaquia a los principios de los años 60, que era la apatía de los jóvenes. La falta de oportunidades para cambiar la evolución social llevó a los jóvenes a esta reacción apática o sólo al interés por sus asuntos personales.*"

En el trabajo Petr es un fracasado. Comete un error tras otro, que lo lleva a los largos monólogos de su padre. Éste es un hombre mayor, pero la diferencia de edad casi no tiene ningún significado. En el libro *Démanty všednosti* es descrito como "un hombre de comportamiento orgulloso pero con la simplicidad provincial." (Přadná, et al. 2002, p. 170). La revista *Film y doba* añade información sobre su origen. "*Es un cartero que no tiene dinero para asegurar a su hijo con los estudios y por eso lo pone como aprendiz en una tienda local.*" (Žalman 1990, p. 397). Eso tiene una doble explicación de sus actos y discursos de mentores. Puede ser que quiere algo mejor para su hijo que terminar en un trabajo inferior. O la segunda explicación podría ser que necesita destacar su propia importancia. Su personalidad hace sombra a otros caracteres en el mismo plano. Desde el punto de vista educativo, tiene el derecho a la última palabra, pero él cree que la posición de padre le da el derecho a controlar la vida de su hijo y decirle como comportarse. Según la explicación de Ivan Passer, podemos inclinarnos por la segunda opción. En su biografía *Co já vím?* Ivan Passer describe al actor Jan Vyskočil como: "*No es un hombre sino un volcán de la humanidad.*" (Forman 1994, p. 109). Esto significa que el director, desde el principio, buscó a alguien que fuera un padre detallista en la educación de su hijo.

Sin embargo, no es sólo Petr quién está a la sombra del padre. La madre es un personaje subordinado también. En la *Nueva Ola* un modelo femenino casi desaparece. Las mujeres son muy simples, no son intelectuales y si hay alguna, se muestra de un modo crítico. Además la *femme fatale* (la mujer fatal) no existe, sólo las mujeres simples sobre quienes prevalece la masculinidad (Přadná, et al. 2002, pp. 154-156).

En la película, la madre está cocinando algo en cada escena. Es la típica ama de casa que cuida de sus hombres. Hay un momento cuando Petr vuelve del baile y su madre

tiene algunas preguntas curiosas:”¿*Que tal el baile? ¿Que has bebido allí? ¿Has bailado con algunas chicas?*” Petr responde de una manera reservada o gruñe algo. Pero también ese momento de la individualidad de la madre es interrumpido por el padre con su orden:” *¿No has oído a tu madre? ¡Responde!*” Como resultado la madre en la película no tiene ninguna escena inolvidable.

La segunda mujer es Pavla. Teniendo en cuenta que Petr es de un carácter muy pasivo, Pavla parece como una chica muy notable. Pero desde el otro punto de vista no es interesante por nada. Su personaje casi no se revela. En un momento también expresa su inferioridad respecto a los hombres porque necesita a una amiga para dar el mensaje a un chico que le gusta.

Se puede decir que para Petr Pavla es una mujer fatal, pero no tenemos la oportunidad de averiguarlo. Los dos pasan mucho tiempo juntos, van al baile o a la piscina. En la piscina los jóvenes descubren su sexualidad. Hay comentarios sobre el pecho o desnudez, pero nunca rompen los límites de la conversación. La piscina es casi el único exterior. La *Nueva Ola* quiere destacar que los personajes están determinados por el ambiente del que provienen y por eso la mayoría de las escenas ocurren en el piso de los padres o en la tienda (Přadná, et al. 2002, p. 151).

El segundo exterior es el baile. Es una de las escenas más largas y cómicas de la película. Pero para la censura también la más atrevida. Y todo por la razón del tipo de baile. Todos los jóvenes bailan el twist. Durante los sesenta fue un baile muy popular, pero también provocativo para la gente conservadora. Ellos ven las figuras y las creaciones de baile desordenadas, como algo que se sale del control (Přadná, et al. 2002, p. 167). Con respecto a Petr y Čenda, dos personajes inseguros, también están muy asustados por lo que ven y por lo que las chicas esperan de ellos.

Toda la película está acompañada por la música. La canción con la que empieza y termina la película se llama *La vida no es fácil* ²⁰ sobre un chico que empieza a afeitarse y se afeita a escondidas porque tiene miedo de los comentarios de los adultos. Es muy simbólico porque expresa exactamente el modo de ser.

Para concluir, se puede decir que es una película que representa a la gente y a la vida cotidiana. La acción es muy simple, y no hay ninguna intriga importante. Es una

²⁰ Život je pes

comedia y tragedia a la vez. Comedia por las situaciones cómicas y tragedia por la apatía y cortedad de los jóvenes.

5.2.2 Fuego, mi niña

La colaboración entre Forman, Papoušek y Passer continuó con la película *Los amores de una rubia* y *Fuego, mi niña* del año 1967, que aunque se rodó en ese año, estuvo prohibido hasta 1968. También fue la última colaboración entre estos tres autores, pues en 1968 Forman y Passer emigraron a los Estados Unidos.

La película trata sobre un cuerpo de bomberos voluntarios que organizan un baile en la casa de cultura local. Preparan las decoraciones, una tómbola y además un concurso de belleza, de la chica más bonita del baile. Pero todo es muy primitivo y desorganizado. Durante el baile la gente roba todos los regalos de la tómbola. Un bombero que lo vigila está muy preocupado, pero durante el baile descubre que su esposa lo ha robado también. Las chicas no quieren participar en el concurso, pero sus madres las obliguen. Cuando la competición empieza, los bomberos no saben como nominar a las chicas ni como elegir las más bonitas. En el momento de la elección, ninguna chica sube a la plataforma y no hay nadie que dé un premio a un bombero retirado que celebra su 85 cumpleaños. Durante el baile ocurre un incendio en la casa cercana. Nadie está preparado para esta situación. Los bomberos están borrachos y tardan mucho en llegar al lugar. Toda la gente del baile está mirando el catástrofe, el camarero aprovecha la oportunidad y vende cerveza y chupitos de aguardiente. Cuando se extingue el fuego, todos vuelven al baile y organizan una recolecta de las papeletas de la tómbola para el pobrecito de la casa quemada. Pero surgen dos problemas, el primero es que el hombre no quiere ninguna cosa de la tómbola, sino el dinero. El segundo es que en la tómbola no hay nada porque todo ha sido robado. La gente no quiere dar ningún dinero y por eso el jefe de los bomberos manda apagar la luz y devolver las cosas a la tómbola. Pero cuando la encienden la luz ven sólo a su colega bombero intentando volver las cosas que robó su esposa. Está tan asustado que se desmaya y otros bomberos lo llevan a la habitación del fondo. Allí están más de una hora y cuando vuelven a la sala no hay nadie, sólo el bombero retirado esperando su premio. Le dan una caja, pero no saben que está vacía porque alguien ha robado también la hacha bombera de oro.

“Quería hacer una comedia y a la vez sabía que si iba a ser honesto, la película descubriría el sentido escondido por sí misma. Es el problema de todos los gobiernos y comisiones, incluso la comisión de los bomberos. Todos intentan y simulan que

preparan una vida o fiesta feliz y divertida. Y todos tienen las mejores intenciones. Pero de repente todo cambia catastróficamente, que para mí es el imagen de lo que pasa en el mundo hoy en día.” Dice Miloš Forman sobre el origen de la película *Fuego, mi niña* (Gelmis en Hames 2008, p. 142).

Esta película es importante porque funciona como una alegoría política que descubre la corrupción, la falsedad y la comercialización. Y todo se revela gracias al héroe colectivo del ambiente campesino que no ve su ridículo y provincianismo. Sobre eso nos concentraremos en esta análisis.

Todos las personajes de la película son protagonistas equivalentes. Todos a la vez hacen una caricatura del carácter checo negativo y revelan su baja moralidad (Přadná, et al. 2002, p. 272).

El protagonista colectivo tiene sus ventajas y desventajas. La ventaja es que no se puede acusar a nadie en concreto y la desventaja que todos tienen su trozo de culpa. Durante la película casi no hay protagonistas individuales. Sólo tres personajes toman cierta importancia en algunos momentos (Přadná, et al. 2002, p. 289). Son Josef, el vigilante de la tómbola, que funciona como un hombre honesto. Él es el único que algunas demuestra a veces el disgusto por los robos de la tómbola. Después el abuelo Havelka, el hombre de la casa quemada y viejo bombero retirado. En los tres casos faltan algunas características personales pero todos comparten un sentimiento de lo bueno. Havelka con su desgracia y el hecho de que no había participado al baile, y el bombero retirado que todo el tiempo espera obedientemente su momento.

La corrupción está presente en toda la película. Desde el principio cuando anuncian la competición de la chica más bonita. No son las chicas, las que quieren participar, sino sus padres. Ellos compran los chupitos a los bomberos para que sus hijas puedan competir.

El otro aspecto de la corrupción es el robo de la tómbola. Durante un apagón la gente roba todo de la tómbola. El jefe de los bomberos manda que se devuelvan. Pero cuando encienden la luz otra vez, sólo ven a Josef, su compañero, que quiere devolver un trozo de la carne. Sus colegas tienen una discusión grande y le dicen que Josef sólo ha traído la vergüenza a todo el cuerpo de los bomberos y que sería mejor quedárselo. En la revista *Film a doba* lo comparan con la opinión “el interés del partido más que todo” (Žalman 1990, p. 445). El escritor Josef Škvorecký lo ve como un paralelismo a la

gente de los procesos políticos, en los que la gente quería decir verdad sobre el pasado pero no sabía si decirla o esconderla (Hames 2008, p. 146).

La falsedad se puede ver durante la competición. Los bomberos tienen que elegir a la chica más bonita. Pero no ven que en la realidad son todas feas, obligadas a competir por sus padres. Los bomberos son un grupo de los hombres lascivos que pasan bien el tiempo con las chicas jóvenes. Stanislava Přadná (2002, p. 289) ve a las chicas como “*las marujas que se ríen tontamente y terminarán como sus madres jamonas.*” Durante una escena, en que una chica se desnuda para enseñar su biquini, aparece un momento cuando el jefe de los bomberos quiere separarse de la manada. Dice a los otros:” ¡Pero ella no puede desnudarse aquí!” Y el resto de los bomberos le dice que sí, que claro que puede. Y el jefe responde:” ¿Por qué también el resto de las chicas no tiene biquini?” Y se vuelve a su posición en el grupo, pues no puede funcionar como una individualidad.

Después de la elección de la *Miss* se produce el incendio. Según Přadná la escena con el fuego tiene el papel de una catarsis. La gente mira el fuego y por primera vez en la película hay un momento de silencio. Pero las caras de la gente son más curiosas que humildes (Přadná, et al. 2002, p. 292). El director no quiere mejorar la posición de la gente, sino más quiere hundirla en lo ridículo. Durante el incendio la gente discute sobre el abuelo Havelka. En un momento lo acercan al fuego para que no tenga frío, en otro momento lo giran para que no vea su casa destruída. La gente se comporta como si él no estuviera allí con ellos. Como un momento único de la catarsis, podemos mencionar cuando Havelka recita el Padre Nuestro. La gente se calla pero mira la casa.

El discurso del hombre sobre la colecta de las papeletas de la tómbola resulta ser el acto más político. El hablante busca las palabras correctas, las palabras que se acercan más a los clichés ideológicos. Según él, la colecta no es la demostración de bondad o amabilidad, sino la demostración de solidaridad (Hames 2008, p. 145). Todo lo aportan las caras vacías de la gente alrededor.

Al contrario de la tragicomedia *Pedro negro*, esta película es una comedia negra. Parece que su único objetivo es reírse de los campesinos. La película es un retrato de esta gente no cultural y sin educación. Ellos no ven su ridículo y les parece normal comportarse como animales durante un baile. También las relaciones entre ellos son muy pesimistas y crueles. No quieren ayudarse y se burlan unos de los otros pero no ven la realidad, que todos son los mismos.

6 Comparación de las películas

Al fin se comparan las películas de ambos directores. Primero nos dirigimos al origen del estilo que Luis García Berlanga y Miloš Forman tienen en común, se llama neorrealismo italiano y se concentra en el ambiente y las características de los actores. Después se comparan los rasgos más concretos, allí se analizan tanto las semejanzas como las diferencias de los elementos principales, que son los estilos de las películas, los personajes y los conflictos generacionales.

6.1 Neorrealismo italiano

“La cinematografía neorrealista representaba verdaderamente y críticamente la situación social y protestaba contra el actual orden social. El método realista era destacado por el ambiente exterior real, en el que las películas fueron rodadas, y por la actuación de actores no profesionales.” (Kožešník 1981, p. 653).

6.1.1 Ambiente

En las cuatro películas analizadas nos encontramos con el ambiente exterior. La plaza en *Bienvenido, Mr Marshall* ocupa la mayor parte, funciona como el lugar de los encuentros de todo el pueblo y allí se toman todas las decisiones más importantes. Al principio de la película, el narrador describe sobre todo la plaza y dice que las cosas más importantes ocurren allí.

En *Pedro negro* la secuencia más larga es la del baile, que tiene su lugar al aire libre. Otros escenarios son por ejemplo la piscina o al lado del río.

En *El verdugo* los personajes pasan mucho tiempo en su hogar, pero es porque el hogar tiene un papel muy importante en la historia. Además aparecen escenas del picnic y de las vacaciones en Palma de Mallorca.

La única excepción es *Fuego, mi niña*, que ocurre en la casa cultural. Sin embargo, la secuencia del fuego tiene más importancia que la noche del baile, porque representa la catarsis y consiguiente renacimiento simbólico de la gente.

Pero no es sólo el desplazamiento de los interiores a los exteriores sino también la interdependencia de los protagonistas con el ambiente (Přadná, et al. 2002, p.75). Se trata del determinismo dentro de toda la acción. Los personajes de *Bienvenido, Mr Marshall* y *Fuego, mi niña* están influenciados por el ambiente rural. Son campesinos sin mucha educación y creen ciegamente en todas las tonterías posibles. En *Bienvenido*,

Mr Marshall piensan en la llegada de los americanos, y que ellos les den algunos regalos, y en *Fuego, mi niña* la gente cree que tiene la capacidad adecuada para organizar una competición de las chicas más bonitas, comparable con las competiciones mundiales.

En *El verdugo*, José Luis es determinado por su empleo en una funeraria, lo que supone sólo un paso hacia la transformación en verdugo. Ambas profesiones se dedican al trabajo con los muertos y se encuentran en los mismos sitios, como por ejemplo en las cárceles.

En el caso de *Pedro negro* es la influencia por los padres. Se expone durante los monólogos largos del padre, que siempre ocurren en el piso pequeño de los padres, donde uno no tiene privacidad. Así, se puede decir que Petr sufre mucho por su ambiente familiar.

Aunque en las dos últimas películas mencionadas los elementos del determinismo son muy diferentes, se puede notar la influencia del ambiente en las cuatro. También podemos concluir que prevalecen los exteriores en todos los casos, con la excepción de *Fuego, mi niña*, donde ocupa menor espacio.

Lo que no se puede demostrar en nuestras películas es el movimiento del campo a la ciudad. Es verdad que si solo analizamos la creación de Berlanga, la acción se traslada del pueblo de Villar del Río a Madrid. Pero en el caso de Forman es exactamente al revés. La acción de *Pedro negro* de 1963 pasa en la ciudad y luego, en 1967 vuelve al pueblo.

6.1.1.1 Campo

El campo tiene un papel importante en *Bienvenido*, *Mister Marshall* y *Fuego, mi niña*. Ambas películas muestran a la gente rural viviendo sus vidas cotidianas. Pero la intención de los autores es mucho más ingeniosa.

El pueblo en *Bienvenido* no muestra la vida campesina, sino la situación penosa del subdesarrollo del país. Hay que tener en cuenta que la película fue rodada en 1952. Desde los años 40, en el país fue una gran depresión. En 1951 predominan los productos industriales porque el campo está sin mecanización y sin fertilizantes. Según Carlos Seco Serrano, en 1950 la producción agraria bajó un 22% desde el año 1931. El contrato entre EE.UU. y España de ayuda económica llega en 1953 (Arteta, et al. 1999, pp. 1193-1194). De esta forma, todos los campesinos son presentados con dignidad cuando

esperan el *Plan Marshall* que desde el 1947 fue establecido en muchos países europeos. En el sueño del campesino Juan, los americanos, como salvadores, tiran tractores desde el cielo. Cuando la gente al fin de la película paga las deudas, algunos lo hacen en forma de alimentos. Además todos llevan la ropa desgastada. Todo eso expresa la situación mísera del país.

En la república checoslovaca no aparecen problemas de subdesarrollo. La agricultura se convierte en gran cultivo gracias a la propiedad colectiva (Kožešník 1980, p. 398). Según los funcionarios esta representación del campo ridiculiza la clase obrera. La escena con la tómbola se ve como una parodia del régimen comunista, cuando la tierra privada fue socializada (Forman, et al. 1994, p. 131). Como se ha mencionado en la análisis de la película, algunos autores se inclinaron hacia esta opinión de mensaje escondido. La verdad sobre el origen es más simple. Miloš Forman dijo que nunca quería rodar una alegoría política, sólo una comedia realista. La estupidez de los funcionarios fue apoyada por la prohibición de la película en 1967. Pero no hay mejor publicidad que la prohibición. La película fue consecuentemente permitida en 1968, cuando Dubček canceló la censura (Forman, et al. 1994, p. 132).

La falta de educación se puede ver en el caso de *Bienvenido*, durante la presentación de escuela, donde hay un mapa del imperio austro-húngaro, que desapareció en 1919. Pues la enseñanza se quedó atrasada. En *Fuego, mi niña*, lo notamos sólo por el comportamiento y expresión de la gente. Por ejemplo, durante la competición, los bomberos han visto las fotografías de *Miss World* y por ello creen que ya saben como organizarlo, pero en el momento del acto fallan.

6.1.1.2 Ciudad

La ciudad es el símbolo del progreso. En los años 60, en España, la industria se concentra en las ciudades grandes y por eso surge una gran migración interna. Además, las ciudades ofrecen más ventajas para la gente, como son las escuelas o institutos para los trabajadores (Arteta, et al. 1999, p. 1200). José Luis y Carmen, en *El verdugo*, viven en Madrid. Desde el punto de vista de la película no se puede demostrar la situación de empleo. No hay una sola señal de que la situación en la ciudad sería mejor que en el campo. Al contrario, José Luis quiere irse a Alemania para ganar más dinero. Pero la ciudad ofrece más posibilidades de vivienda gracias a la construcción de casas nuevas. Desde los años 50 nacen varias viviendas de renta limitada, viviendas subvencionadas que tienen como objeto eliminar las chabolas de las periferias de las ciudades

(Fernández Anta, et al. 2012). Desde este punto de vista, la ciudad es progresista, Madrid se convierte en el núcleo del desarrollo (Arteta, et al. 1999, p. 1202).

En la creación de Miloš Forman no aparece ningún retrato de la ciudad. En los años 60 la ciudad no ocupa una parte tan grande en el ambiente cinematográfico. La razón es que el héroe no se confronta con la ciudad organizada donde se concentra tecnología. La vida se mueve hacia las periferías y las ciudades pequeñas, para simbolizar los espacios solitarios con la gente oprimida. No se quiere mostrar la crisis existencial mediante la vida moderna, sino mediante el ambiente desolado (Přadná, et al. 2002, p. 82). Así, encontramos a Petr en una ciudad provinciana donde más sobresale su diferencia. Se supone que en la ciudad más pequeña, la gente más o menos se conoce bien, pero Petr es como un forastero. Durante toda la película está en contacto con su padre, sus amigos y su jefe, pero cuando está en la calle o en los lugares exteriores nunca saluda a nadie.

6.1.2 Actores no profesionales

En las películas los actores no profesionales ocupan los papeles principales. ¿Por qué? La razón es que representan lo ordinario, son los personajes inexpresivos. En sus vidas no pasan ningunas intrigas dramáticas. Y además son capaces de expresar el comportamiento humano natural (Přadná, et al. 2002, p. 161).

Forman busca protagonistas que no sobresalgan en nada. Necesita unos personajes que sean ordinarios y se mezclen con la gente. Přadná divide los no actores en dos grupos. El primer grupo es el de la gente que puede ser por ella misma, y así actuar. Y el segundo es el de la gente que actúa pero tiene que ser un poco más inteligente que los personajes que interpretan (Přadná, et al., 2002 p. 163). De esta manera se origina la magia de la improvisación.

Los no actores favoritos de Miloš Forman son Jan Vostrčil, en el papel inolvidable de padre de Petr, y también como el jefe de los bomberos en *Fuego, mi niña*. La madre de Petr es la señora Matoušková, mujer que originalmente sólo alquilaba el piso para el rodaje. El resto de los bomberos en *Fuego, mi niña* son hombres de las fábricas, no obstante también bomberos voluntarios (Forman, et al. 1994, pp. 109-110, 129).

Berlanga también tiene sus actores genéricos. En los teatros busca a los actores secundarios. Los ejemplos son José Isbert como padre en *El verdugo* o como el alcalde en *Bienvenido, Mr Marshall*. Entre otros destacan Manolo Moran, Félix Fernandez. De tal manera como Forman tuvo su grupo de bomberos en Vrchlabí, Berlanga incorpora al

rodaje todo el pueblo Guadalix de la Sierra, donde todos los habitantes reciben sus papeles de campecinos (Matellano 1997, pp. 29-30).

Con la intención de conseguir la mejor actuación, Forman dice a los no actores sólo informaciones parciales y deja que entre la particularidad de las personas (Forman, et al., p. 110). De igual manera sigue Berlanga, deja libertad de expresión a los actores hasta que lleguen al punto de la improvisación (Rodrigo Blanco 2012).

6.2 Personajes

6.2.1 Protagonista colectivo

Por el protagonista colectivo entendemos un grupo de la gente que se comporta como un personaje, todos comparten ciertos rasgos característicos y así forman el protagonista. Depende del autor como quiere presentar a esos héroes. Por lo tanto se ve la intención de ambos directores.

Luis García Berlanga presenta su personaje colectivo mediante el pueblo Villar del Río y Miloš Forman mediante los campesinos en el baile. La primera diferencia es que Berlanga quiere proteger al campesino, quiere destacar su importancia en la sociedad española (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, p. 69).

No tiene ninguna intención de ridiculizarlo, que, al contrario, hace Miloš Forman. Sus figuras representan las partes negativas del carácter checo y la moralidad caída (Přadná, et al. 2002, p. 272). Eso podemos notar en las escenas de desgracias. Cuando la gente del pueblo de Villar del Río descubre que los americanos no vienen, lo aceptan con dignidad y en conjunto pagan las deudas sin contestar. Mientras los protagonistas de Forman cuando miran el fuego, como un hombre pierde su casa, aprovechan la situación y roban la tómbola.

La segunda diferencia es que en el caso del protagonista colectivo de Forman tenemos un grupo dentro de un grupo. Eso quiere decir que en la película *Fuego, mi niña* el protagonista colectivo suele ser toda la gente del baile, pero aparece el otro grupo subordinado, que son los bomberos. Así no se puede decir que todos los personajes en la película tienen el mismo papel, porque se presta más atención al grupo de los bomberos que a la gente en el baile. Pero todos son analizados como un conjunto.

En *Bienvenido, Mr Marshall* también existe un grupo dentro del grupo. El alcalde junto con Manolo deciden sobre el destino del pueblo. Pero en general no se pone tanta

importancia en sus actuaciones. Sí que es cierto tipo de oligarquía, pero por las faltas pagan todos los campesinos (Pablo 2000, p. 65).

6.2.2 Protagonista individual

En la siguiente parte se analizarán los personajes de Petr y José Luis. Ambos representan hombres jóvenes al principio de su vida, al principio de su carrera. Además experimentan sus primeros contactos con el amor, la libertad y la independencia y resuelven las preguntas existenciales.

La primera diferencia notable es la actitud ante la vida. José Luis es más abierto en la expresión del descontento. Es un pobre hombre que tiene que entrar en la vida no deseada y no se calla en expresarlo. Es atrapado por la vida, por el matrimonio y por su soledad (Ríos Carratalá 2012). Mientras, Petr, aunque está en la situación mísera nunca expresa su descontento y es muy pasivo.

José Luis al principio tiene sus sueños y quiere salir a Alemania para huír de su vida y de su destino de enterrador. Es un hombre libre y por eso es bastante probable conseguirlo. Petr, al contrario, muestra la falta de interés en alcanzar cualquiera meta personal. Zdena Škapková explica que en el contexto social fue imposible (Přadná, et al. 2002, p. 64).

José Luis, al igual que Petr, no funciona de la manera independiente en la película. Primero vemos su dependencia de su hermano en cuya casa vive, después la dependencia del amor y de Carmen, y al final la dependencia de cualquiera persona viva, como se acerca el acto triste de la ejecución y la imposibilidad de elegir su destino. Petr es un personaje menor que José Luis y por esto es natural cierta dependencia de los padres, pero no de tanta extensión. El padre le manda que hacer, como comportarse y reprime completamente su individualidad.

Al final de esta parte demostramos que también el estilo de la película forma el carácter de los protagonistas. *El verdugo* es una tragedia grotesca y por eso la transformación de José Luis resulta trágica e irreversible (Ríos Carratalá 2012). Los únicos momentos grotescos son representados por su suegro Amadeo. En el caso de *Pedro Negro* se puede hablar de la comedia trágica. La comedia se produce gracias a la indolencia de Petr, sus semblantes torpes y sus miradas vacías. Y exactamente al contrario de *El verdugo*, lo trágico representa el padre con sus monólogos educativos y con su punto de vista serio.

6.2.3 Mujer

En las películas aparecen cuatro mujeres y cada una tiene su posición propia. En las películas españolas tenemos una profesora, una cantante y una ama de casa. En las checas también una ama de casa y una chica joven que es probablemente estudiante, aunque su papel no está determinado.

El tema de la misoginia ya fue descrito en el análisis de las películas, que los hombres dependen de las mujeres y que ellas usan sus armas femeninas para recibir lo que quieren, como se muestra en *El verdugo*. Desde otro punto de vista, que las mujeres aparecen en segundo plano y no tienen tanto espacio, sólo escuchan obedientemente a los hombres, es el caso de la cantante en *Bienvenido, Mister Marshall* y de la ama de casa en *Pedro negro*.

Pero hay que tener en cuenta que no es exactamente la actitud de los directores, sino la situación social que se refleja en las películas. Durante el franquismo, las mujeres sufren bajo la dependencia social de los hombres y bajo la dependencia social en general. Se supone que la mujer se convierte en la ama de casa y será buena esposa y madre. Es la propaganda del nacional catolicismo que glorifica la maternidad (García Basauri 2012). En la película *El Verdugo*, al principio, Carmen cuida de su padre y después de la boda cuida de su marido y su niño. En *Bienvenido, Mister Marshall* la cantante Carmen, una chica joven, es subordinada a su impresario Manuel. La única excepción es la profesora Emilia que trabaja en la escuela. Pero es soltera y por eso tiene que cuidar de sí misma. El Fuero del Trabajo, de 1938, permite el trabajo a las mujeres solteras o viudas (García Basauri 2012).

En *Pedro negro* la madre es el prototipo de la ama de casa. Sin embargo, es una mujer mayor y no se sabe si está verdaderamente obligada a ser ama de casa o si está jubilada y por eso pasa todo el tiempo cuidando del hogar. Gerlinda Šmausová dice, que el objeto del socialismo es incorporar a las mujeres al proceso de trabajo para mejorar la producción (Cerqueirová 2006). En 1960, el 42,8% de las mujeres en la república Checoslovaquia trabajaba (Havelková 2009).

Por tanto, la diferencia es que aunque aparecen las amas de casa, en las películas españolas están predeterminadas a este papel, mientras en las checoslovacas no. Carmen, en *El Verdugo* enseña su dependencia del hombre según el modelo franquista, mientras la madre en *Pedro Negro* enseña su dependencia por la autoridad del padre.

6.3 Conflictos generacionales

En *El Verdugo* y en *Pedro negro* los protagonistas sufren la vida bajo el control de los padres. No obstante, si vemos los padres, nos parecen más como abuelos. Son de edad avanzada para hacer hincapié en su importancia y experiencia vital. No es necesario analizar el personaje de la madre en *Pedro negro* porque es la mujer que nunca habla y por eso no influye en el desarrollo del protagonista. Son los padres que analizaremos.

El padre de Carmen en *El verdugo* es una persona muy abierta, muy distraída y bastante cómica. Por sus experiencias y por su empleo de verdugo se puede decir que es práctico. No está de acuerdo con matar a la gente, pero por otro lado necesita trabajo y según él ser verdugo es un trabajo como otro. *“Usted me comprende. La gente tiene la manía de pensar que nuestro trabajo... Pero es lo que yo digo... Si existe la pena, alguno debe... Y aparte de todo, que es un trabajo... limpio...”* (Azcona, et al. 2000). Es muy pragmático. También es él quien inicia la idea del cambio de trabajo, porque está a punto de jubilarse y no puede recibir el piso. Por eso se le ocurre la idea de pasarlo a José Luis. Pero no interviene en la relación de los dos jóvenes. Les deja vivir como quieren, sólo algunas veces contribuye con algunos comentarios.

Al contrario, el padre de Petr no es tan cómico. Su función es educar a su hijo como un ciudadano honesto. Es sólo la intervención en la vida de Petr lo que le trae un sentimiento de satisfacción. Es un hombre muy detallista y aprovecha cada situación para decir alguna moralidad, reprender a Petr o apoyar a la madre en sus discursos. También su dicción es moralizadora, hace pausas largas y casi grita. Es diferente del habla de Amadeo, que murmura todo el tiempo, pero no es por descontento, sino por su modo de expresarse.

El padre de Petr le causa la pérdida de libertad. Le controla todo el tiempo y necesita saber donde está exactamente su hijo, que hace allí o como se comporta en el trabajo. Los largos interrogatorios se asocian a la situación de los años 50 cuando los comunistas querían tener a toda la gente bajo control, les supervisaban y les hacían registros. Durante un discurso, el padre menciona la seguridad estatal como la solución de la situación en la tienda: *“Yo, en tu lugar, llamaría a la seguridad estatal y averiguaría la identidad.”*

Los conflictos surgen más en la película checoslovaca. En *El verdugo*, el padre es útil, mientras en *Pedro negro* oprime a su hijo y no le da espacio personal. Sin embargo, Petr

no tiene la necesidad de luchar con el padre y por eso expresa su descontento sólo mediante las miradas largas.

6.4 Muerte

Según la página web Imdb *Fuego, mi niña* y *El verdugo* están en las categorías de drama y comedia (The Internet Movie Database 2012). En ambas películas se habla del tema de la muerte. En *El verdugo* es uno de los temas principales y es representado como algo cotidiano. Con respecto al carácter de los empleos mencionados, es más comprensible el humor negro que aparece. Amadeo, el verdugo, tiene en su casa las fotos de los hombres ejecutados por él, no le asusta hablar de los tipos de ejecución y lo ve como una parte de la vida cotidiana. En *Fuego, mi niña* los bomberos hablan sobre el cáncer del bombero retirado a quién quieren dar una hacha de oro. “*Teníamos que dárselo el año pasado, no ahora en el último momento... Sí es verdad, pero el año pasado no sabíamos, que este año tendría el cáncer... ¡Exactamente! Ahora parece que queremos dárselo pronto antes de que muera.... Espera, eso lo sabemos sólo nosotros, él no sabe que está enfermo...*” Ellos trivializan el tema de la muerte mucho. Puede que sea por la edad del bombero retirado, que tiene 85 años. Pero el punto de vista es en ambas películas muy diferente y tiene más rasgos cómicos en *Fuego, mi niña*. La otra razón es que se sabe la causa de la muerte, mientras en *El verdugo* no, sólo es cierto que la persona tiene que morir.

En *Bienvenido, Mister Marshall* hay 3 tipos de muerte, pero todos ocurren durante los sueños. El hidalgo es cocido por los nativos, el alcalde muere en un tiroteo y el cura es ejecutado por los Ku Klux Klan. En esta película la muerte simboliza el miedo a los americanos, es el miedo del desconocimiento cuando el pueblo espera su llegada con impaciencia, con la esperanza del cambio de la vida.

6.5 Rasgos de los regimenes

Para terminar la comparación, analizamos los rasgos de franquismo y comunismo que se muestran en las películas. No obstante, no sirven para apoyar el régimen sino para calmar a los altos cargos del gobierno.

Pedro negro es identificado como drama (The Internet Movie Database 2012). Lo interesante es, que no se menciona una comedia, que la gente checa seguramente ve. Puede ser que los extranjeros no entienden la comicidad, porque no tienen la perspectiva. Si consideramos cuantos rasgos comunistas aparecen, es posible entender

la película como una propaganda del régimen. Se notan referencias a los ídolos del socialismo, como Jan Žižka y Jan Hus, se menciona la seguridad estatal como ejemplo de justicia y orden, además, el protagonista es obligado a perseguir a la gente.

Pedro negro no es la única película que muestra las peculiaridades de los regimenes. En *Bienvenido, Mister Marshall* se presentan también las características franquistas. Se enseña lo verdaderamente español – el traje, las canciones y el paisaje andaluz. La iglesia como el símbolo de la fe cristiana y los comentarios sobre España en los años de su mayor gloria (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay 2003, pp. 83, 85).

Conclusión

El objeto de este trabajo fue analizar cuatro películas, y en base a ellas comparar el desarrollo cinematográfico, político y sociológico de los países. Hemos llegado a varias conclusiones, que subrayan tanto las semejanzas como las diferencias en la obra de los autores.

En lo que se refiere a la cinematografía, ambos directores contribuyeron a la creación de los institutos importantes en sus países, siempre trabajaron en la colaboración con sus guionistas, y además fueron apoyados por productoras italianas. El neorrealismo italiano alcanzó ambos países, y tanto Luís García Berlanga como Miloš Forman fueron influenciados. Hemos comprobado que en la creación de los autores elegidos, el ambiente y los protagonistas tenían un papel fundamental. Además, las películas se aprovechan de la actuación de los no actores. En las películas de Miloš Forman, su no actor favorito Jan Votržil, originalmente director de orquesta, interpreta papeles inolvidables del padre de Pedro o del jefe de los bomberos. Luis García Berlanga también aprovecha de la presencia de José Isbert, que era más el actor del teatro.

En cuanto a la mujer hemos analizado su posición no sólo en las películas, sino también en la sociedad contemporánea y como eso influyó a su performance. En el trabajo se demuestra su dependencia de los hombres y seguro material. La mujer española destaca su posición de la ama de casa y prohibición a trabajo, mientras en el caso de la mujer checoslovaca, notamos su oportunidad de trabajo, que contribuyó al desarrollo económico del país. Además, Luis García Berlanga se interesa más por el tema de la misoginia y así determina sus protagonistas femeninas, sus mujeres siempre afectan a la vida del héroe. Miloš Forman, por su parte, no tiene ningún interés en las mujeres, prefiere ocuparse por el tema del machismo. O mejor decir, su trabajo lleva ciertos rasgos del machismo y predominio de los hombres. Sus mujeres son amas de casa, presentadas como campesinas simples, no trabajan y están en casa. No tienen ninguna influencia a los hombres.

El siguiente aspecto que hemos analizado fueron los conflictos generacionales. Allí hemos visto varias influencias e intervenciones de los padres. Hemos concluido que los padres, en ambos casos, eran mayores, pero tenían varios puntos de vista a la educación de sus hijos. Los padres en las películas checoslovacas demuestran los rasgos de control absoluto de sus hijos, mientras que en las películas españolas los padres sólo participan

en la acción y no intervienen en la vida de los jóvenes. Jan Vostrčil oprime a su hijo Petr y es muy pedante, porque quiere algo mejor para él. José Isbert, al otro lado, deja que su hija haga lo que quiera. La única excepción es el momento en el que vuelve a su casa más temprano y encuentra a Carmen en la cama con José Luis. Se pone muy enfadado, pero sólo lamenta y no castiga a su hija.

El último punto de la comparación fueron los rasgos de los regímenes. Los directores introdujeron en las películas ciertos elementos de la era, para calmar a los altos cargos. En las películas españolas buscamos lo verdaderamente español que soportaba la españolidad: las cosas religiosas, los viajes turísticos a Palma de Mallorca o, por ejemplo, el paisaje andaluz. En los films checoslovacos el comunismo se presentaba mediante referencias a la seguridad estatal o a los héroes del movimiento husita. En *Pedro negro* Petr lleva algunos dibujos a la tienda y su amigo le pregunta: “¿Que tienes por aquí?” y él responde: “No sé, creo que algunos dibujos de los compañeros Hus o Žižka.” Hemos demostrado que, desde el punto de vista político y sociológico, las películas también presentan los rasgos muy similares, entre ellos por ejemplo la inclinación a los tiempos pasados, el control por la policía y la subordinación a los regímenes.

Si prestamos atención a todos los rasgos analizados, encontramos más semejanzas que diferencias. Ambos directores enseñan los rasgos de la situación sin perspectiva. En todas las cuatro películas analizadas observamos historias cíclicas. La acción empieza y termina casi en el mismo momento o incluso peor. En *Bienvenido, Mister Marshall* y *Fuego, mi niña* los campesinos pasan por cierta experiencia durante algún tiempo, pero nada cambia en sus vidas. En *Pedro negro* el protagonista principal es presentado como el chico oprimido por su padre y la película termina con uno de los monólogos educativos del padre. Y al final, en *El verdugo* José Luis, de profesión sepulturero, acaba como el verdugo, lo que es mucho peor. Se trata de utilizar los símbolos para explicar una época que no parece tener solución.

Para concluir, en el trabajo hemos comprobado que durante los años 50 y 60 la evolución de la cinematografía española y checoslovaca es muy similar. Se apoya en la situación política y presenta tanto los elementos de la crisis de los países durante los años 50 como la mejoría de los años 60. Asimismo, los protagonistas de las películas muestran problemas semejantes y sus características casi no se distinguen.

Bibliografía

AZCONA, Rafael, GARCÍA BERLANGA, Luis, 2000. *El verdugo*. 1. ed. Madrid: Plot Ediciones. ISBN 84-86702-52-6.

FORMAN, Miloš, NOVÁK, Jan, 1994. *Co já vím?* 1. ed. Brno: Atlantis. ISBN 18-006-94.

GALÁN, Diego, 1990. *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses. ISBN 978-84-86982-23-2.

GUBERN, Román, et al., 2009. *Historia del cine español*. 6. ed. ampl. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-2561-4.

HAMES, Peter, 2008. *Československá nová vlna*. Praha: KMa. ISBN 978-80-7309-580-2.

HEUMOS, Peter, 2006. *Vyhrňme si rukávy, než se kola zastaví! Dělníci a státní socialismus v Československu 1945-1968*. Vol.2. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. ISBN 80-7285-075-X.

INSTITUT VALENCIÁ DE CINEMATOGRAFÍA RICARDO MUÑOZ SUAY, 2003. *Bienvenido Mister Marshall...50 años después*. 1. ed. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. ISBN 84-482-3655-6.

KALINOVÁ, Lenka, 2007. *Společenské proměny v čase socialistického experimentu: K sociálním dějinám v letech 1945-1969*. 1. ed. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1636-5.

KOŽEŠNÍK, Jaroslav, 1980. *Ilustrovaný encyklopedický slovník I.díl A-I*. 1. ed. Praha: Academia. ISBN 505-21-856.

KOŽEŠNÍK, Jaroslav, 1981. *Ilustrovaný encyklopedický slovník II.díl J-Pri*. 1. ed. Praha: Academia. ISBN 505-21-856.

KRČ, Eduard, 2008. *Dějiny a kultura Španělska (Úvod)*. 1. ed. Liberec: Technická Univerzita v Liberci. ISBN 978-80-7372-337-8.

MATELLANO, Víctor, 1997. *¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Madrid: Ocho y Medio. ISBN 978-84-96582-38-5.

MORADIELLOS, Enrique, 2000. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis. ISBN 84-7738-740-0.

PABLO, Santiago, 2000. *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro, el franquismo*. Vitoria: Universidad del País Vasco. ISBN 84-8373-262-9.

PERNES, Jiří, 1997. *Československo 1946-1992*. Praha: Albatros. ISBN 80-00-00531-X.

PERNES, Jiří, 2008. *Krize komunistického režimu v Československu v 50. letech 20. století*. 1. ed. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-154-3.

PŘADNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří, 2002. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna. ISBN 80-86120-17-3.

PTÁČEK, Luboš, 2000. *Panorama českého filmu*. 1. ed. Olomouc: Rubico. ISBN 80-85839-54-7.

SAN ROMÁN, Pablo Mérida, 2003. *El cine español*. Barcelona: Spes. ISBN 84-8332-304-4.

SOJO, Kepa Gil, 2011. *El Vergudo*. El cine y los medios audiovisuales. Facultad de Letras. Universidad del País Vasco. Vitoria-Gasteiz.

UBIETO ARTETA, Antonio, et al., 1999. *Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-117-4.

Revistas

ZAORALOVÁ, Eva, 1990. Miloš Forman v Praze. *Film a doba*, roč. 90, n. 3, p. 125. ISSN 0015-1068.

ŽALMAN, Jan, 1990. Umlčený film. *Film a doba*, roč. 90, n. 3., p. 138-146. ISSN 0015-1068.

ŽALMAN, Jan, 1990. Umlčený film. *Film a doba*, roč. 90, n. 7., p. 387-391. ISSN 0015-1068.

ŽALMAN, Jan, 1990. Umlčený film. *Film a doba*, roč. 90, n. 8., p. 438-445. ISSN 0015-1068.

Recursos del internet

CSFD, 2012. Žebříčky. En: *Csfd* [online]. [visto: 24. 2. 2012]. Disponible en: http://www.csfd.cz/zebricky/specifickyvyber/?type=0&origin=36&genre=&year_from=1951&year_to=1959&actor=&director=&ok=Zobrazit

FAMU, 2012. FAMU včera a dnes. En: *Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění v Praze* [online]. [visto: 13. 2. 2012]. Disponible en: <http://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-vcera-a-dnes/>

FERNANDÉZ ANTA, Dolores, LOPÉZ PORTERO, Elena, LUCAS VIÑA, María del Mar, 2012. La vivienda en Madrid 1939-1961. En: *ucm.es* [online]. [visto: 14. 3. 2012]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/hcontemp/madrid/vivienda.htm>

FITES, 2011. Historie Fitesu. En: *Fites* [online]. [visto: 29. 2. 2012]. Disponible en: <http://www.fites.cz/index.php?menu=24>

GARCÍA BASAURI, Mercedes, 2012. La mujer durante el franquismo. En: *Biblioteca Gonzalo de Berceo* [online]. [visto: 14. 3. 2012]. Disponible en: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/lamujerduranteelfranquismo.htm>

HITCHMAN, Simon, 2008. French New Wave: Where to start. En: *French New Wave* [online]. [visto: 29. 2. 2012]. Disponible en: <http://www.newwavefilm.com/new-wave-cinema-guide/nouvelle-vague-where-to-start.shtml>

KALLISTA, Jaromír 2012. Filmová Produkce. En: *Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění v Praze* [online]. [visto: 12. 2. 2012]. Disponible en: www.famu.cz/docs/Uvodprodukce.doc

MARJÁNKO, Bedřich, 2012. Čsl společnost v letech 1945-1948. En: *Totalita* [online]. [visto: 15. 2. 2012]. Disponible en: <http://www.totalita.cz/45-48/45-48.php>

PODLIPSKÝ, Šimon, 2012. *Miloš Forman* [online]. [visto: 17. 3. 2012]. Disponible en: <http://www.milosforman.com/>

RODRIGO BLANCO, Fernando Hugo, 2012. Lo que significa Berlanga. En: *margencero.com* [online]. [visto: 9. 3. 2012]. Disponible en: <http://www.margencero.com/cine/documentos/berlanga.htm>

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, 2007. El verdugo (1964) y la tragedia grotesca. En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online]. [visto: 9. 3. 2012]. Disponible en: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/05812774379436339647857/p0000001.htm#I_0_

The Internet Movie Database [online]. [visto: 29. 2. 2012]. Disponible en: <http://www.imdb.com/>

Películas

Bienvenido, Mister Marshall, 1952 [película]. Dirección LUIS GARCÍA BERLANGA. España.

Černý Petr, 1963 [película]. Dirección MILOŠ FORMAN. Checoslovaquia.

El verdugo, 1963 [película]. Dirección LUIS GARCÍA BERLANGA. España.

Hoří, má panenko, 1967 [película]. Dirección MILOŠ FORMAN. Checoslovaquia.